ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
ALS „NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK“
VON ROBERT SCHUMANN

*

HAUPTSCHRIFTLEITER:
DR. ALFRED HEUSS

94. JAHRGANG 1927

STEINGRÄBER-VERLAG / LEIPZIG
(VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK)

I N H A L T

94. Jahrgang

I. Leitartikel und Aufsätze.

II. Konzert und Oper

III. Musikfeste und Festspiele

IV. Neuerscheinungen und Anzeigen von Musikalien

V. Besprechungen

VI. Kreuz und Quer.[1])

VII. Notizen

VIII. Bilder und Faksimiles[2])

IX. Musikbeilagen[2])

X. Verschiedenes

[1]) Wichtigere Artikel s. u. Aufsätze.

[2]) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf den jeweils dazu gehörigen Text unter „Zu unserer Musik- und Notenbeilage.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

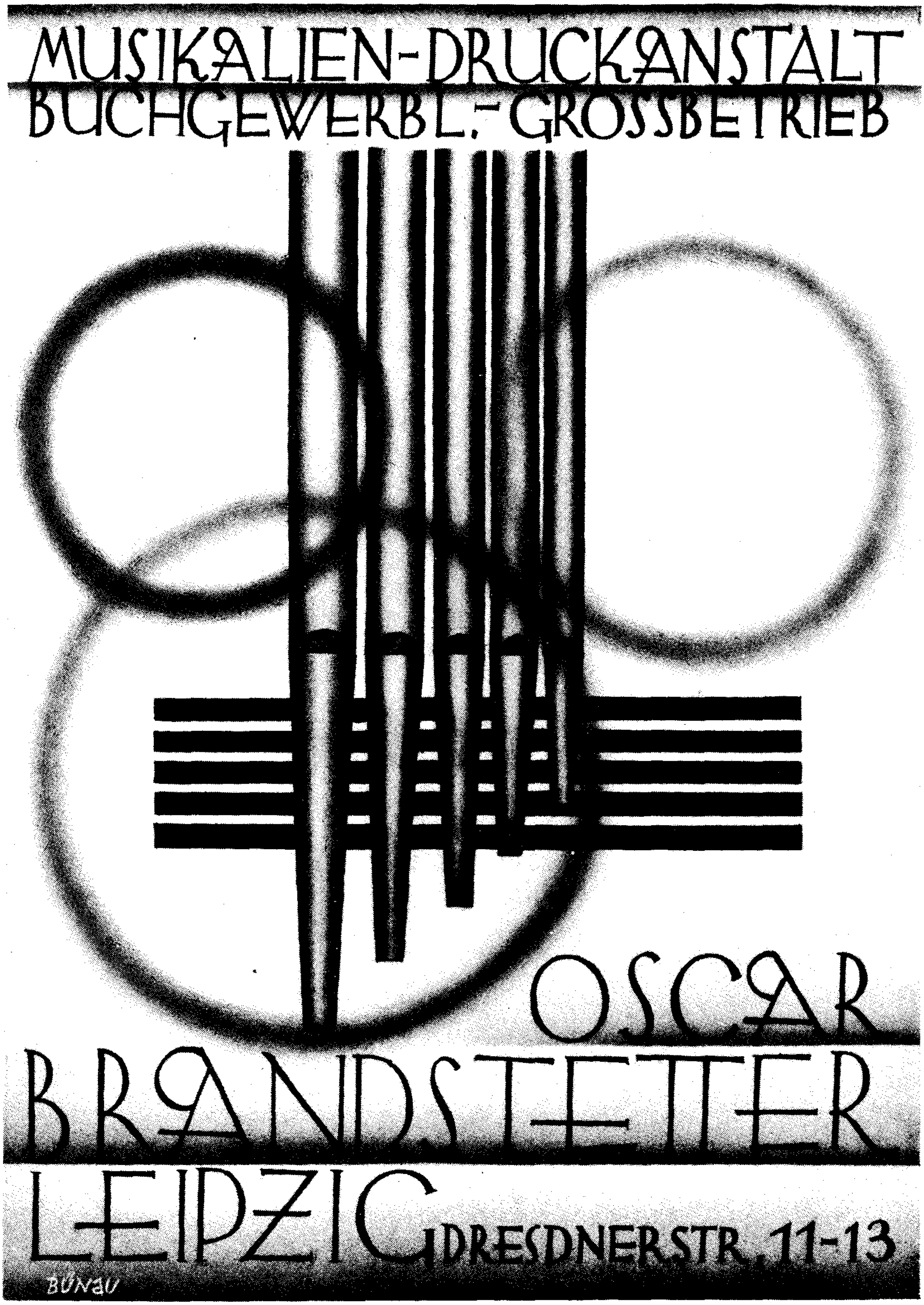
GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

94. JAHRGANG

HEFT 1 *1927* *JANUAR*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
(BERLIN) LEIPZIG (WIEN)
POSTVERTRIEB AB LEIPZIG


MUSIKALIEN-DRUCKANSTALT
BUCHGEWERBL.-GROSSBETRIEB
OSCAR
BRANDSTETTER
LEIPZIG
DRESDNERSTR. 11-13
BÜNAU

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

94. JAHRG. LEIPZIG / JANUAR 1927 HEFT 1

Über Verdis Oper: Die Macht des Schicksals und ihre verunglückte Bearbeitung durch Franz Werfel

Von Dr. Alfred Heuß

Wir leben in einer kuriosen Zeit. Obgleich überkritisch und mißtrauisch geworden, fehlt doch gerade, was die Grundlage aller Kritik bilden muß, die Unbefangenheit. Und so kommt es trotz des Bestrebens, recht kritisch zu sein, immer wieder vor, daß gerade dort an keine Kritik gedacht wird, wo sie sogar denkbar angebracht wäre. Sondern man findet selbst etwas Neues, wenn es irgendwelche Empfehlung mitbringt, ohne jede Prüfung nicht nur völlig in Ordnung, sondern lobt es etwa, wie auf geheime Abmachung, über den grünen Klee. Wie soll man überhaupt prüfen, an eine unbefangene Untersuchung treten können, wenn überhaupt nicht an Kritik gedacht wird? Es erscheint doch ganz selbstverständlich, daß ein bekannter und angesehener Dichter — denn wir wollen gleich mit der Sache beginnen —, der einen viel gelesenen Roman über Verdi geschrieben hat, auch eine Verdische Oper übersetzen werde können, und zwar eben besser als ein anderer Sterblicher, und der Dichter glaubt vielleicht das Gleiche. Auch bei dem Verdi-Roman, der ja Franz Werfel ohne weiteres in den Ruf eines ersten Verdi-Spezialisten gebracht hat, wurde an keine eigentliche Kritik gedacht, wofür es nun allerdings einen sichtbaren Grund gibt. So viel und so schlecht Verdi seit vielen Jahrzehnten in Deutschland aufgeführt wird, man kennt den großen Italiener sowohl in seinem menschlichen wie künstlerischen Charakter eigentlich kaum, sondern nimmt seine Werke als ein Gegebenes hin, über das man so wenig nachdenkt wie über Wasser und Brot. So konnte es kommen, daß Werfels vollständige Verzeichnung von Verdis Wesen, die Umkrempelung eines naiven und starken Künstlers in einen sentimentalischen und modern schwächlichen — vgl. hierüber die trefflichen Ausführungen Albert Welleks im Dezemberheft 1925 unserer Zeitschrift auf S. 739 — gar nicht auffiel. Und so spukt nun in den Köpfen von Hunderttausenden Deutscher ein Verdi, der ungleich mehr Ähnlichkeit hat mit Werfel, d. h. Werfel, wie er sein möchte, als mit dem Schöpfer des Rigoletto und des Falstaff. Der Roman tat aber seine Schuldigkeit, es glückte dem Verfasser des Spiegelmenschen, seinen Namen unmittelbar mit dem Verdis in Verbindung zu bringen, und als am Anfang letzten Jahres seine textliche Bearbeitung einer in Deutschland fast

so gut wie unbekannten Verdischen Oper erschien, galt es von Anfang als ausgemachte Sache, daß gerade auch in der Übersetzungsfrage ein Treffer vorliege. Schon heute dürfte La forza del destino—die Macht des Schicksals—über die Mehrzahl der deutschen Opernbühnen gegangen sein. Ob aber Werfel ernsthaft als Übersetzer eines von Verdi komponierten Operntextes in Frage komme, das zu untersuchen fiel niemand ein. Sehen wir zu.
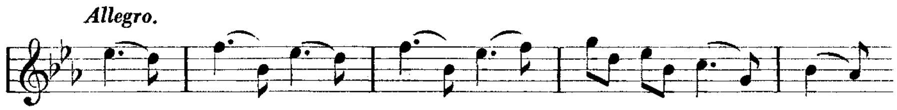
Der neue Klavierauszug — erschienen bei Ricordi — trägt den Vermerk: „Dem Italienischen des F. M. Piave frei nachgedichtet und für die deutsche Opernbühne bearbeitet von Franz Werfel". Mit der freien Nachdichtung verhält es sich so: Werfel hat die Handlung als solche im Ganzen beibehalten, geht aber insofern frei vor, als er von einer wörtlichen Übersetzung meistens Abstand nimmt und Worte in die Musik gießt, die zwar so im Allgemeinen — öfters an entscheidenden Stellen auch keineswegs — den Sinn des Originals wiedergeben, im Ausdruck, in dem Bild, dem wörtlichen Inhalt also, meistens abweichen. Für einen wortreichen und beweglichen Dichter, dem es an poetischen Bildern usw. nicht fehlen kann, ist diese freie Methode des Übersetzens die weitaus bequemste und — genußreichste, und man kann sich gut vorstellen, wie Werfel, der sicher sehr musikbegabt und musikempfänglich ist, am Klavier sitzt, sich die einzelnen Abschnitte aus der Oper vorspielt und auf diese Weise sich anregen läßt. Frägt sich nur, ob diese poetischen Ergüsse und psychologischen Deutungen in jenem Sinn verdisch sind als eben der originale Text ein innerstes Stück Verdis geworden ist. Das nun muß verneint werden, wir haben es aber zu beweisen.

Zunächst wird man sich über den von Piave stammenden, von Verdi aber in seiner Art durchglühten Text im Reinen sein wollen. Da zeigt sich nun, daß Werfel gleich den springenden Punkt übersehen hat, sich somit falsch einstellt und ohne weiteres dazu gelangen muß, seine freie Bearbeitung nach einer falschen Seite hin anzulegen. Wohl ist „Die Macht des Schicksals" ein Schicksalsstück, aber doch nicht so einseitig, daß die Handlung nicht auch durch die Charaktere bestimmt und somit auch aus inneren Gründen glaubhaft würde. Und zwar ist die Hauptperson Don Alvaro, der als Abkömmling eines edlen peruanischen Stammes — Werfel macht ihn zu einem Mestizen — von einem überstolzen spanischen Adligen verachtet, sich gezwungen sieht, seine Geliebte zu entführen. Wichtig ist von allem Anfang, daß das Verhältnis der beiden Liebenden ganz rein, un amor puro e santo, geblieben ist. Die Entführung mißlingt nun vor allem deshalb, weil Alvaro die Flucht insofern nicht rigoros und rücksichtslos genug durchführt, als er auf den Gemütszustand der zwischen Liebe und Kindespflicht schwankenden Geliebten in vornehmster, aber denkbar unangebrachter Weise eingeht und dadurch den richtigen Augenblick verpaßt. Und weiter: Als der Vater herbeikommt und ihn in stolz-brutalster Weise beleidigt, so daß Alvaro von dem Recht des Mannes ohne weiteres Gebrauch machen dürfte, wirft er, in Rücksicht auf den Vater seiner Geliebten sich entwaffnend, Degen und Pistole hin, wobei diese sich entladet und den Vater tödlich verletzt. Das ist die Exposition. Herrscht hier lediglich Schicksal? Man ersetze Alvaro durch einen Mann halbwegs mit der Rücksichtslosigkeit eines Don Juan — die beiden Opern Mozarts und Verdis beginnen einigermaßen ähnlich — und ohne weiteres wird ersichtlich, daß einem Don Juan das „Schicksal" Alvaros unmöglich beikommen könnte. Dieser Exposition entspricht der weitere Verlauf der Oper durchaus, immer auf Grund von Alvaros Charakter. Er entkommt, flieht nach Italien, rettet unerkannt als tapferer Offizier Don Carlos, dem Sohn und Rächer des Getöteten, das Leben: Gegenseitiger Schwur der Freundestreue bis in den Tod. Alvaro, bald darauf schwer verwundet, übergibt seinem

Freunde seine Papiere zur Vernichtung, dieser, bereits einen Zusammenhang ahnend, gelangt hinter das Geheimnis des richtigen Namens seines Lebensretters, den er nach Wiederherstellung seiner Gesundheit zum Zweikampf fordert. Wiederum ist Alvaro moralisch so gut wie wehrlos, der von ihm Gerettete hat nur Worte des Hohns für seine Beteuerungen der Unschuld am Tode des Vaters wie der Unberührtheit der Schwester, er weiß einfach nicht, wie er auftreten, sich Geltung verschaffen müßte. Aufs tödlichste gereizt, kämpft er endlich, die beiden werden aber getrennt, ein Mittel, das Stück noch etwas in die Länge zu ziehen; denn im Ernstfall würde Alvaro, ein besserer Fechter, den Spanier niedergestreckt haben. Das geschieht dann wirklich im letzten Akt, nachdem Alvaro, von seinem Todfeind im Kloster aufgespürt, nach unerhörtesten Beleidigungen zum Zweikampf gereizt worden ist. Er weiß einfach nicht, wie er sich Carlos gegenüber, einem wahren Bullen in seiner Rachsucht, verhalten müßte. Dem Sterbenden verschafft er in seiner Gutmütigkeit noch in aller Eile einen Beichtiger, der niemand anders ist wie die unbekannt als Eremitin lebende Leonore; der sterbende Bruder sticht sie nieder.
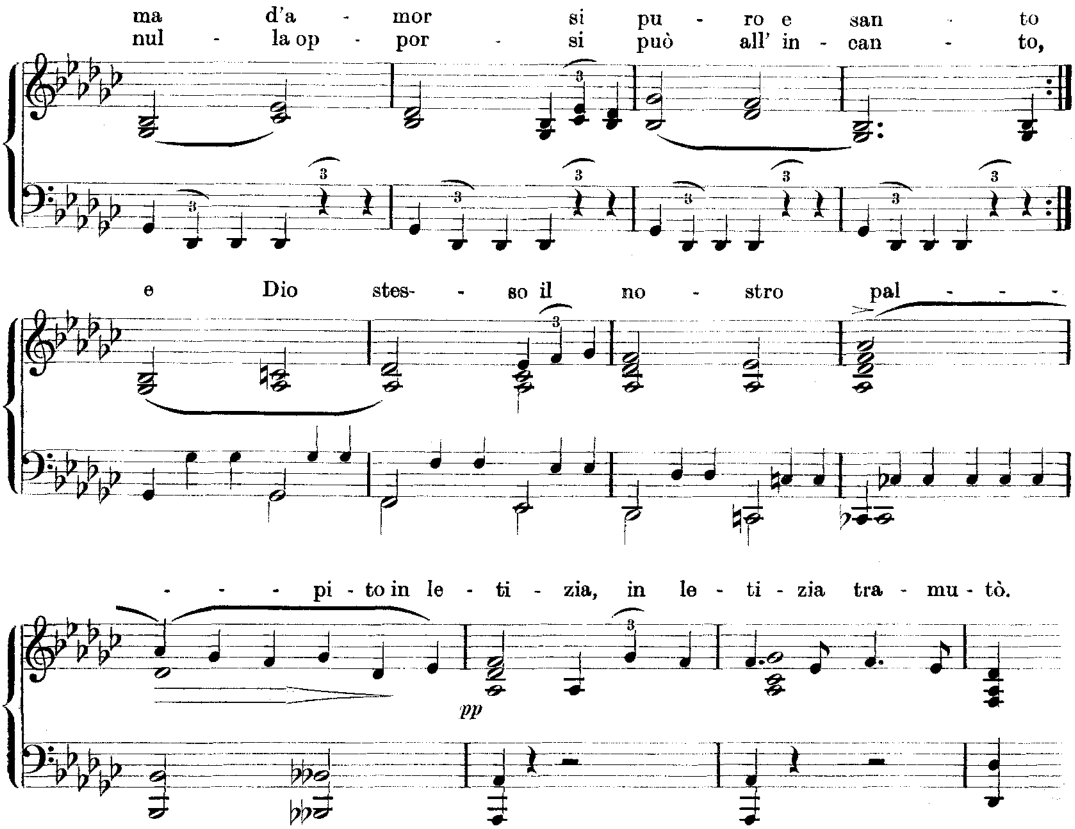
Ich denke, der einfache Tatsachenbestand wird über den Charakter Don Alvaros und damit des ganzen Stückes Klarheit verschafft haben. Dieser Alvaro vertritt einen ausgeprägten Menschentypus mit einer Klarheit, daß jene höhere Wahrheit zustande kommt, die die künstlerische genannt wird. Vornehm in jeder Lebensäußerung, voller Rücksichten gegen andere und nie an sich selbst zuerst denkend, somit fast unfähig, bei aller angeborenen männlichen Tapferkeit und Ritterlichkeit seine Interessen zu vertreten, gehört er zu jenen Menschen, die ohne weiteres von denen, die sich darauf verstehen, ins Unrecht gesetzt werden können, selbst wenn ihre Schuldlosigkeit klar zutage läge. Keine Spur etwa von einem Parsifal; der schlägt mit naiver Kraft darauf los, wenn sich ihm etwas in den Weg stellt.

Selbst bei einer sorgsamen Übersetzung werden sich Fehler einstellen, wenn die Charaktere verkannt werden, geschweige bei einer freien Bearbeitung. Betrachten wir auch vor allem den Werfelschen Alvaro, was uns zugleich Verdis Auffassung dieser Gestalt erkennen läßt. Alvaro konnte endlich auf das Zeichen Leonores herbeieilen, er jubelt geradezu kindlich auf, seine Geliebte nun endlich besitzen zu können. Wer da weiß, wie Verdi komponiert, wie er in unzähligen Fällen von einem einzigen Wort, das die Situation im Kernpunkt faßt, ausgeht, begreift die hin und her wogende Melodie auf: Ah pai sempre, o mio bell' angiol, ne congiunge il ciel adesso (Für immer vereinigt uns nun, o mein Engel, der Himmel jetzt) mit den kindlichen Schlußworten: io veggo giubilar ohne weiteres:



Es sind, sich immer wiederholend, geradezu Freudenschreie, durch keine irgendwelche negative Vorstellung getrübt. Wenn nun Werfel diese ganz geradlinig verlaufenden Worte folgendermaßen gibt: „Endlich hat dein Zeichen mich erlöst von Angst und Bangen. Selig halt ich dich gefangen, niemals kommst du wieder frei", so fälscht diese Trübung den Seelenzustand durchaus und damit die Charakteristik: Alvaro gibt sich im ersten Augenblick derart rückhaltlos der Freude, dem Jubel hin, daß Verdi eben nur dieses Moment in der Singstimme — in den Bässen herrscht Aufregung — zum Ausdruck bringt. Mag dies noch hingehen, so keineswegs mehr die bald folgende Stelle,

das Cantabile in Ges-Dur, nicht nur eine der herrlichsten Eingebungen Verdis überhaupt, sondern von schlagender Bedeutung für die Erkenntnis von Alvaros innerstem Wesen. Eben hat er, erregt durch Leonores gestörtes Wesen, erzählt, daß auch tausend Hindernisse ihn nicht zurückhalten konnten; denn einer so reinen und heiligen Liebe kann sich nichts entgegenstellen, Gott selbst hat unser Zittern in Freude verwandelt. Es sind Worte, halb der Bibel entnommen und rühren vielleicht von Verdi selbst her, der in unzähligen Fällen seinen Textdichtern auch die einzelnen Worte angegeben hat. Ich muß die Stelle vollständig geben, denn man begreift eigentlich das ganze Werk nicht von Innen, hat man sie sich nicht tief eingeprägt:



Reinere Liebesmusik ist — auch die Worte sind fast klassisch schön — nicht oft geschrieben worden, wer solche Töne zu singen hat, dem glauben wir die Reinheit der Beziehungen aufs Wort, und hierauf, auf l'amore puro e santo, baut sich nach einer Seite hin die ganze Handlung auf. Es müßte einen verständnisvollen, mitgehenden Übersetzer förmlich reizen, mit dem Original zu wetteifern. Und nun Werfel! Ist's möglich, die Worte in jeder Beziehung verständnisloser, dazu noch undichterisch, zu geben als mit:

Liebe hat uns viel gepeinigt,
Doch durch alle Pein vereinigt,
Unsre Prüfung ist vorüber,
Jetzt liegt der Weg,
Der neue Weg, beglänzt vor uns.

Das nennt sich freie Nachdichtung! Wie holprig, prosaisch der zweite Teil — das abstrakte Wort „Prüfung" ist besonders schön —, welche Klapphörner im ersten! Nebenbei, an Klapphornversen leistet sich Werfel allerlei, z. B. in einer ernsten Situation: „Dieses Haus ist nur ein Kerker, Gott, warum bin ich nicht stärker." (Leider!) Sieht man selbst von allem Sinntötenden ab, so frage man sich, wie ein Sänger auf Grund dieser ganz falsche Vorstellungen erweckenden Worte auch nur einigermaßen den richtigen Ausdruck finden soll! Die Heiligkeit und innerlich beglückte Ruhe wird er den „peinvollen" Worten nicht entnehmen können und damit ist der Stelle das Genick gebrochen. Es läßt sich ohne weiteres ausmalen, wie Verdi, in Proben nächst Gluck der unnachgiebigste, peinlichste Komponist, mit dem Sänger eine derartige Stelle geprobt hat.

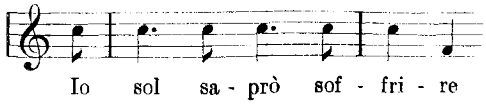
Wie wichtig sie Verdi erschienen ist, läßt sich auch daran erkennen, daß er sie teilweise im dritten Akt, als sich Alvaro der schönen Zeit von Sevilla erinnert, wieder sowohl spielen — im Vorspiel — als singen läßt, eine Stelle, die von Werfel ebenfalls durch eine ganz verständnislose Übersetzung völlig verdorben worden ist.

Wir gehen aber weiter und lassen uns von Werfel in eine dramatische Dialogstelle führen; versteht er nichts vom „Gefühl", so doch vielleicht von einer dramatischen Situation: wir bleiben dabei immer ganz hübsch bei unserem Liebespaar und in der gleichen Szene: Leonore, von Liebe und Angst getrieben, schwankt hin und her und bittet um Aufschiebung der Flucht bis auf morgen. Bei Verdi wickelt sich die Szene folgendermaßen ab: Als Alvaro die verschiedenen Empfindungen gewahrt (Wonne — gonfia di gioja — einerseits und eiskalte Hände andererseits), ist er sofort entschlossen, zurückzutreten. „Ich allein weiß zu leiden! Gott verhüte, daß du etwa aus Schwäche mir folgest. Ich entbinde dich deiner Schwüre. Kannst du mich nicht lieben wie ich dich, fühlst du Reue . . ." Hier hält es Leonore nicht mehr und sie wirft sich ihm mit: Son tua, in die Arme.
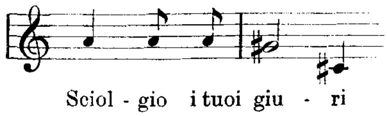
Was hat nun Werfel aus dieser schönen Szene, in der der junge Mann in voller Ritterlichkeit sich überwindet, gemacht? Nichts mehr und nichts weniger als eine ganz verlogene, ebenso hochtrabende wie ordinäre Szene, die zu Alvaro wie die Faust aufs Auge paßt. Der Werfelsche Held herrscht seine Dame mit den Worten an: „Lügst du von Glück und Liebe und weinst dabei" — welch gemeine Heuchlerin also! Nein, welche Dreistigkeit von seiten des Übersetzers, wo doch Alvaro ganz genau sieht, wie es um Leonore beschaffen ist, deren eigene Worte er zum Teil wiederholt —, dann setzt er seinen Helden aufs hohe Roß, „kalt" — bei Verdi keine Spur — läßt er ihn sagen, daß sie sich seiner Herkunft schäme und „mit wildem Stolz" brüllt er dann: „Mein Adel gleicht nicht dem euren noch mein Blut, das du verachtest!" Ist Leonore nie eingefallen, aber es macht sich wie in einem Marlitt-Roman großartig, wenn der Ritter seiner Dame den Handschuh vor die Füße wirft. Nach diesem Wutgebrüll wird urplötzlich, völlig unmotiviert, wieder eingelenkt; der seine Geliebte eben eine Lügnerin nannte, sagt nun a piacere: „Kannst du wie ich nicht lieben, willst du frei sein?" Und wupps, fliegt sie ihm nach all den Sottisen, mit den Worten: „Ich bin dein Weib", in die Arme.

Ist dies nicht alles sehr, sehr bös! Läßt sich aus diesen Verzerrungen nur einigermaßen der wahre Charakter besonders Alvaros noch erkennen? Auch nicht einen Tropfen Blut hat dieser Werfelsche rohe, auf seinen Stamm eingebildete Lümmel von dem Verdischen Jüngling in sich. Aber es wird noch schöner, so unglaublich es klingt. Vorher aber, zur Erholung, ein kurzes Privatissimum über Verdis Rezitativbehandlung, wozu wir wiederum die gleiche Szene benützen. Verdi hat das Rezitativ wie kaum ein zweiter Italiener mit größter Sorgfalt behandelt, so daß man auf Schritt und Tritt Feinheiten antrifft.

Als Alvaro auf seine Geliebte verzichten will und sagt: „Ich allein werde leiden", kommt es Verdi darauf an, den jungen Mann diese Versicherung mit größter Bestimmtheit geben zu lassen, auf daß ohne weiteres ersichtlich wird, wie ernst sie gemeint ist. Man höre auch nur die Fassung der ganz unbegleitet gegebenen Worte:



mit den konzentrierten „Einklängen" und dem Quintensprung. Mit dieser Stelle läßt Verdi, zwei Verse später, die Reimworte übereinstimmen:



eine Übereinstimmung, aufs feinste vollzogen: Innerlich Zusammengehörendes, aber voneinander getrennt, wird in Wort und Ton verbunden, mit dem Ergebnis, daß ausgesprochene Bestimmtheit erzielt wird; man merkt, es ist dem Sprecher bitterernst mit seinen Worten. Daß Verdi bei der Wortfassung die Hände im Spiel hat, zeigt sich immer wieder, und zwar auch im Rezitativ. Was schreibt nun unser sonst so reimfroher Dichter: „Ich kenne deine Gründe! . . . Das ist die Wahrheit!" Indessen, dies nebenbei, mehr im Hinblick darauf gebracht, daß auch der Rezitativkomponist Verdi mit schärfstem Bewußtsein vorgeht.

Wir überspringen die ganzen weiteren Akte, um bei der letzten Szene haltzumachen, in der sich das Liebespaar nochmals sieht. Alvaro findet, nachdem er Carlos im Zweikampf tödlich verwundet hat, Leonore wieder, die, als sie den Namen des Verwundeten erfahren, sofort zu diesem eilt. Der fortwährend von seinem Schicksal Verfolgte ist nun einige Augenblicke allein. Eigentlich ist er am Ziel seines ganzen bisherigen Strebens: Der beispiellos rachgierige Verfolger liegt, weil er es nun einmal nicht anders haben wollte, in ehrlichstem Zweikampf dahingestreckt, die Schwester, die Geliebte ist endlich gefunden. Wie wird Alvaros jetziger Gemütszustand beschaffen sein? Wird er sich unbändig freuen, oder wird er — Alvaro sein und bleiben? Sein erstes Wort ist eine bittere Anklage des seiner spottenden Schicksals. Ein anderer hätte es sich nunmehr anders gedeutet. Weiter sagt er sich: muß ich Leonora gerade jetzt wiedersehen, nachdem ich das Blut ihres Bruders vergossen habe! (Vive Leonora ritrovarla deggio or che versai, di suo fratello il sangue.) Und nun Werfel! Was macht er aus Alvaro?

Wahnsinn des Schicksals, ich will dich verlachen!
Mein ist Leonora! Jetzt will ich an der Sünde
Den Liebesrausch, den letzten Rausch entfachen!

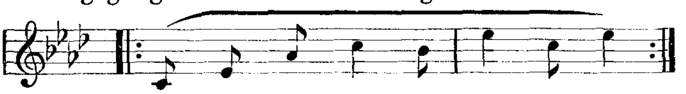
Das ist — eindeutig! Eine gröbere — ein anderer Ausdruck sei vermieden — Verzerrung von Alvaros ganzem Wesen läßt sich nicht denken, wir geben Werfel auch einzig den guten Rat, im heutigen Italien niemandem zu erzählen, wozu er die Hauptgestalt dieser in ihrem Heimatland sehr gut gekannten Oper erniedrigt hat, denn in gewissen Dingen wird im derzeitigen Italien kein Spaß verstanden. Man denke nochmals an die wunderbare Liebesmelodie im ersten Akt zurück, um Alvaro ohne weiteres von dem Verdacht, ein ordinärer Lüstling zu sein, rein zu waschen. Wer glaubt dem Werfelschen Alvaro unmittelbar nachher die Töne einer reinsten und vornehmsten Seele? Wenden wir uns auch so rasch als möglich ab.

In aller Klarheit mußte aber gezeigt werden, daß Werfel die Hauptgestalt und damit den Kern der Oper so gründlich wie möglich mißverstanden hat. Und zwar bedeutet seine Nachdichtung — wie nobel sind wir äußerlich geworden — eines über die Achsel angesehenen italienischen Opernlibrettos einen Sprung vom ethisch Wert-

vollen ins Gemeine, eine häßliche Vergewaltigung. Eines der Zeichen, wie weit wir es gebracht haben. Überhaupt bedürfte unsere Stellung zu guten Opern- und auch Oratorienbüchern — und in ihrer folgerichtigen Durchführung der Charaktere gehört auch die Macht des Schicksals zu den guten Leistungen — einer gründlichen Neuprüfung. Im literarischen 19. Jahrhundert ist es üblich geworden, sozusagen jeden Operntext als etwas auch im Gehalt Minderwertiges einzuschätzen, Gutes und Schlechtes in einen Topf zu werfen; man mußte „gebildet" kommen, wollte man nicht ebenfalls als Schikaneder gelten. Nun verhält es sich mit guten Opernbüchern so, daß sie vom literarischen Standpunkt sicherlich keinen Wert haben, daß sie aber trotzdem in ihrem geistigen Kern genau so wertvoll sein können wie wertvollste Dichtungen; daher auch die Vorliebe mancher Opernkomponisten, gerade auch eines Verdi, für berühmte, von bedeutenden Dichtern behandelte Stoffe. Was den echten Komponisten anzieht und im Innersten packt, ist das menschlich Bedeutsame, seelisch Ergreifende, wie für ihn die Gewißheit, daß Handlung und Charaktere bereits vor der Kritik eines bedeutenden Dichters bestanden haben und er sich ihnen deshalb voll und ganz, ohne irgendwelche Zweifel, hingeben darf, überaus wichtig ist. Mag deshalb das Libretto vom dichterischen Standpunkt aus lückenhaft und sogar schlecht sein, es wird beim gelungenen Werk etwas Ganzes und der Komponist darf vom Beurteiler erwarten, daß er nunmehr Charaktere und Handlung des Librettos im Anschluß an die Musik ebenso ernst nehme, wie im reinen Dichterwerk. Wer, um nur ein Beispiel zu geben, den Boito-Verdischen Jago nicht gerade so ernst nimmt wie den original-Shakespeareschen, kann zur Oper „Othello" überhaupt nicht die richtige Stellung finden. Der große Fehler in der Opern-Beurteilung liegt aber gerade darin, daß man es sich dem Text gegenüber — der ja weiter keinen dichterischen Wert habe — sehr leicht macht, mit dem Ergebnis, daß manche der wertvollsten Opern und Oratorien — vor allem von Händel — ihrem textlichen Gehalte nach gar nicht erkannt sind, unmöglich deshalb auch die Musik. Werfel bietet hierfür gleich ein neues Beispiel. Er ist sicher ein Dichter, dazu reichlich von Verdi begeistert, aber auch ein Dichter von der Begabung Werfels ist nicht imstande, ein Verdisches Libretto in seinem Kern, der — wir wiederholen uns — den Wert selbst einer wertvollen Dichtung haben kann, zu erkennen. Wie, wir Dichter sollten einem Piave — der übrigens auf einer spanischen Vorlage fußt — nicht gewachsen sein? Wir sahen, wie Werfel strauchelte und aus etwas Gutem etwas Schlechtes machte, es mußte aber auch gezeigt werden, worauf dies beruht: Ein echtes Opernlibretto wird nun einmal auch dort nicht ernst genommen, wo es sogar sehr ernst genommen werden muß, in den Charakteren und in der Handlung.
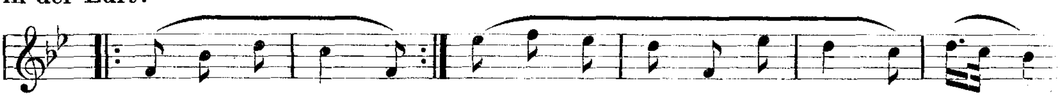
Es liegt mir nun durchaus fern, das gelegentlich Gute der Bearbeitung nicht anzuerkennen. Es gibt Stellen, die sich neben dem Original immerhin sehen lassen dürfen. So ist z. B. eine schnurrige Nebenfigur, der Frater Melitone, im ganzen sehr gut geglückt und auch für die Erzählung des schwarzen Studenten (Don Carlos) habe ich volles Verständnis, zumal der italienische Text mit seiner Überfülle von Worten für die Musik unübersetzbar ist. Man stößt, wie meistens bei wortgewandten Übersetzern, etwa auf eine gute Wendung, ein schlagendes, mit der Musik übereinstimmendes Wort. Dennoch kommt Werfel als Übersetzer und Bearbeiter Verdischer Texte so gut wie gar nicht in Betracht, weil er die Erfordernisse für ein gutes Operndeutsch überhaupt nicht kennt und er seinem ganzen Wesen nach zu der naiven — gelegentlich naiv-banalen — italienischen Opernsprache keine inneren Beziehungen hat. Soweit dies aus den bereits gegebenen Proben nicht schon hervorging, werden wir uns hierüber schon noch etwas genauer erklären müssen.

Immer und immer wieder drückt sich Werfel dichterisch hochtrabend aus, wo der einfache Ausdruck das Gegebene wäre, und zwar im Hinblick sowohl auf die Personen wie besonders aber auch auf die Zuhörer. Wer versteht von der Bühne her z. B.: „Wie warmes Wehen löst meinen Trotz dein Herzenslaut" (letzte Szene). Einfach und ungekünstelt heißt es im Original: „Deinem Flehen kann ich nicht mehr widerstehen." Was ist besser, was kommt für den Zuhörer in Betracht? Eignet sich überhaupt der so ganz und gar unpoetisch-romantische Verdi für geschraubte dichterische Wendungen, sind sozusagen seine sämtlichen Personen nicht recht unpoetische Menschen? Das ist ja überhaupt eine besondere Frage im Verhältnis des Wortdramas zum Musikdrama: Dieses kann auf allen poetisch-dichterischen Ausdruck ohne weiteres verzichten, er ist ihm sogar lästig, weil die gehäuften dichterischen Bilder und Ausdrücke ihn nur zu einem planlosen Komponieren verführen oder ihn überhaupt nicht zum Komponieren kommen lassen. Man sehe sich die obigen Worte näher an. Jedes Wort ein anderes Bild. Was soll der Komponist, immer im Sinne eines Verdi oder Mozart natürlich, mit dieser Fülle machen, was weiterhin der arme Zuhörer? Oder: Wie einfach und schön sagt die sterbende Leonore: Freudig kann ich dir vorausgehen zu der verheiß'nen Stätte (Lieta poss'io precederti alla promessa terra) und wie schraubt Werfel in die Höhe: In dieser höchsten Stunde darf deine Hand ich halten. Bei Verdi ist die herrliche Phrase hervorgegangen aus der Vorstellung sanften Schwebens:



Was hat hier „höchste Stunde" und „deine Hand" zu suchen? Überhaupt ist's sehr bezeichnend, daß Werfel gerade dann zu Abstrakta greift, wo ein gesundes Konkretum das einzig Richtige wäre. Im gleichen Gesang heißt's z. B.: „Im Himmel erwarte ich dich!" Das versteht man, weil es ganz aus der Vorstellung eines Sterbenden gesehen ist. Werfel fängt aber an zu dozieren und schreibt: „Die Liebe macht uns unsterblich!" Wie unnaiv, unverdisch, höchstens werfelsch! Und in dieser Art Beispiele über Beispiele.

Ein anderes Kapitel: Werfel will öfters die Musik in einem höheren Sinn auslegen. Da gibt es im ersten Akt ein reizendes kleines Sätzchen, als Alvaro erzählt, draußen seien die Pferde, schnell gehe es dann zum Priester, Gott werde sie segnen. Ich sprach hinreichend von dem kindlichen Wesen Alvaros, das Verdi so gegeben hat — es läßt sich dies durch das ganze Werk verfolgen —, daß lediglich eine frohe Vorstellung genügt, um ihn kindlich heiter zu stimmen. Und so singt er hier leicht und fromm wie ein Vogel in der Luft:



Hier muß sich nun Werfel als moderner Poet zeigen, dem „Traum durch die Dämmerung" im Blut liegt, und so dichtet er:

Leicht wie im Schlafe werden wir reiten,
Schwebenden Mondduft im Traum durchgleiten.
Pünktlich im Städtchen wartet ein Priester,
Der in der Kirche heimlich uns traut!

Gleich darauf gibt er den von Piave und Verdi einfach schön gegebenen Sonnenaufgang mit den Worten: Wird dann die Sonne ..... freiheitsgewaltig flammende Fahnen im Raum entfalten." Armer Zuhörer, vor lauter Fahnen und Flammen usw. verpaßt er den Sonnenaufgang sicherlich. Im obigen Beispiel werden ganz falsche Vor-

stellungen erweckt, ein poetisches Außenbild, sachlich ganz nebensächlich, soll das Gefühl inneren Glückes ersetzen. Der Priester, im Original gleich im zweiten Vers als die Hauptsache erscheinend, läßt sich bei Werfel erst am Schlusse sehen. Als ob für ein fliehendes Liebespaar ein nächtlicher Traumritt die Hauptsache wäre. Auf Traumbilder stößt man überhaupt in der Werfelschen Bearbeitung fortwährend, was zu Verdis taghellen Musik ganz und gar nicht paßt. Aber das ist's ja eben, Werfel hat im Grunde genommen mit Verdi innerlich nichts zu tun, die Kluft ist unüberbrückbar. Mag er den italienischen Meister noch so sehr lieben und, kraft seiner Intelligenz, auch bis zu einem gewissen Grade verstehen, auf sich allein gestellt und seinem Instinkt überlassen, muß er Verdi verkennen, weil gerade von der innersten Natur des großen Italieners sich kaum etwas in der des Dichters findet.

Gegenüber dem großen Realisten, der das Wort mit eiserner Hand packt und es erst nach seiner musikalischen Offenbarung wieder freigibt, ist Werfel eine poetisch-romantische Jünglingsnatur, die sich an den musikalischen Blüten berauscht, ohne daran zu denken, daß er auch seinerseits zur Wurzel dringen müßte. Man darf annehmen, daß Werfel überhaupt keine klare Vorstellung von den Schwierigkeiten hat, gerade Verdi zu übersetzen, andererseits fehlt's ihm aber auch an der Zucht, dem stählernen Willen, mit dem Original-Text und Musik als Einheit genommen, einen Kampf aufzunehmen, d. h. solange das schlagende Wort zu suchen, bis es sich einstellt. Und ohne einen solchen Kampf geht es nun einmal auf diesem schwierigen Gebiet für niemand ab, der etwas Höheres als Handwerkmäßiges oder — Willkürliches leisten will. Wäre Werfel ein x-beliebiger und es ihm um Verdi nicht wirklich zu tun, so könnte man über seine Bearbeitung mit einer kurzen Darlegung des Sachverhaltes hinweggehen.

Oder doch nicht? Müßte nicht vielmehr in Deutschland jede Gelegenheit wahrgenommen werden, sich endlich einmal mit Verdi näher zu beschäftigen? Die Stellung dieses Meisters ist bei uns ja eigenartig genug. Eine Anzahl seiner Opern gehören seit Jahrzehnten zu den verbreitetsten, trotz mäßiger und schlechter Aufführungen, die vom eigentlichen Verdi keine rechte Vorstellung geben, hält er sich nach wie vor auf dem Spielplan, jeder deutsche Musiker und Komponist kennt seit Menschenaltern verschiedene Hauptwerke, keiner kann an ihnen vorübergehen und dennoch, wird Verdi denn eigentlich studiert, hat er Einfluß ausgeübt oder nicht? Die Fragen sind zu verneinen. die deutsche Opernkomposition, einst jahrhundertelang in der Schule Italiens — auch Wagner ist in sie gegangen —, hat Italiens größten Opernkomponisten seit Monteverdi so gut wie übersehen. Das hat natürlich seine Gründe, und sie sind so zahlreich, daß sie in diesem Zusammenhang gar nicht aufgezählt und erörtert werden können. Von ihnen sind aber einige in unserer Zeit in den Hintergrund getreten, vor allem durch die heutige Stellung zu Wagner und zur Romantik überhaupt. Zugleich erheben sich aber neue Gegengründe, die in der Stellung der gegenwärtigen Entwicklung zur Melodie, zum melodischen Prinzip liegen. Was man seit einigen Jahrhunderten und, geht man auf mittelalterliche Liedmelodien zurück, seit mehr als einem halben Jahrtausend unter Melodie verstand, ist heute so gut wie vernichtet, was uns in diesem Zusammenhang nur insoweit angeht, als daraus ersichtlich wird, daß für eigentlich moderne Komponisten gerade auch Verdi eine ganz überflüssige Erscheinung ist. Freilich, so etwas, das wir heute erleben, geht vorüber wie selbst das stärkste Hagelwetter, es sei denn, die Stunde der Musik habe wirklich geschlagen, in welchem Falle es aber gleichgültig sein kann, ob sich der Untergang in den Armen kraftloser, abgelebter Melodik vollzieht oder in denen eines

Maschineriekontrapunktes. Sei ihm wie ihm wolle, eines hätte der deutschen Musik jedenfalls gefehlt, eine produktive Auseinandersetzung mit der Melodik Verdis. Wer nun festen Glaubens ist, daß deutsches Wesen noch nie einer Auseinandersetzung ausgewichen ist, die für dieses von entscheidender Wichtigkeit sein kann, wird folgern müssen, daß über kurz oder lang auch die Zeit kommen muß, in der die deutschen Musiker, von innerem Bedürfnis getrieben, sich Verdi und seiner Kunst nähern. Denn dieser Mann ist nun einmal als Melodiker eine einzigartige Erscheinung, muß aber von seinem innersten Kern aus zu erkennen gesucht werden[1]). Heute, wo man dem melodischen Prinzip den Abschied gegeben hat, weil man überhaupt nicht mehr weiß, was es in sich schließt und was es voraussetzt, könnte eine wirkliche Auseinandersetzung mit Verdi Ungeahntes wirken, allerdings nur unter der Voraussetzung, daß es an den nötigen seelisch-geistigen Kräften nicht gebricht. Darauf wird es ganz besonders ankommen, mir will scheinen, daß ein Beiseiteliegenlassen Verdis auch in den nächsten Jahrzehnten nur so viel bedeuten kann, daß man eben nicht die konzentrierten Kräfte in sich fühlt, diese Kunst innerlich verarbeiten zu können.

So kann die Gewinnung einer in Deutschland noch unbekannten Verdischen Oper weit mehr bedeuten als eine Frage der Spielplanerweiterung. Daß mit der zwischen dem Maskenball und Aida stehenden „Macht des Schicksals" begonnen wurde, kann nur begrüßt werden, denn dieses Werk besitzt, vornehmlich in seiner verhaltenen Kraft, Eigenschaften, die Verdi, bei aller seelischen Zusammengehörigkeit seiner Werke, doch auch wieder als einen neuen zeigen. Tief ist deshalb zu bedauern, daß durch die Werfelsche Bearbeitung grundlegende Irrtümer in das Werk getragen werden, ein Studium des deutschen Klavierauszugs gerade dem studierenden Musiker nicht angeraten werden kann. Das läßt auch an den Dichter Werfel ein sehr ernstes Wort richten: Ist es ihm wirklich so ernst um Verdi zu tun wie man's doch wohl annehmen darf[2]), so muß er einsehen lernen, daß er unmöglich zum Bearbeiter Verdischer Opern taugt und er in Zukunft die Hände vom Spiel zu lassen hat. Seine „Macht des Schicksals" ist ein Unglück, erschwert, nein, verunmöglicht den Weg zum wahren Verdi. Mit dieser „Nachdichtung" müssen die Sänger einen verfälschten Verdi vermitteln, müssen die Zuhörer ein verkehrtes Bild von der Oper erhalten. Soll aber Verdi nicht nur zu Theatersiegen geführt werden — dazu hat er weiter niemand nötig, auch keinen Werfel —, sondern auch als neue musikalische Macht von innerster Bedeutung zur Wirkung gelangen, dann bedürfen wir eines möglichst reinen Verdi.

* * *

Verdis Musik ist gekocht

mit allen Essenzen einer glühenden Seele und eines männlich scharfen Geistes, die Musik wächst als Ergebnis des ganzen inneren Menschen heraus, und zwar als eine in ihrer Art einzig dastehende Melodienkunst, deren Wesen darin besteht, haarscharf mit melodischen Mitteln und aus ihnen sich ergebender Harmonik das menschlich-künstlerische Ziel zu treffen.

* * *

[1]) Ich darf hier immerhin auf einen Aufsatz hinweisen, den ich 1913 in der Zeitschr. der internationalen Musikgesellschaft zum Verdi-Jubiläum schrieb: „Verdi als melodischer Charaktistiker", und zwar deshalb, weil dort angesetzt wird, wo die Angelegenheit gerade für den Komponisten produktiv werden kann.

[2]) Soeben ist eine von Werfel eingeleitete große Sammlung Verdischer Briefe erschienen (P. Zsolnay Verlag), auf die schon jetzt nachdrücklichst hingewiesen sei. Zum erstenmal kann nun Deutschland den großen Italiener als Menschen unverfälscht kennen lernen. Die Briefe sind ein Ereignis.

Der Tasso-Gesang der venezianischen Gondolieri, eine verschollene Volksmelodie

Von Dr. Heinrich Möller, Naumburg a. d. S.

Wenige Volkslieder des Auslands sind in Deutschland so bekannt wie einzelne italienische. Und doch ist das Volkslied kaum eines anderen fremden Landes so unbekannt oder so verkannt wie das Volkslied Italiens. Denn gerade diejenigen italienischen Volkslieder, die in Deutschland verbreitet sind und als bezeichnende Vertreter ihrer Gattung gelten, geben einen ganz irreführenden Begriff von der auch heute noch nicht ganz abgestorbenen volkstümlichen Musikkultur ihres Heimatlandes. Das echte italienische Volkslied findet man freilich schon seit langer Zeit nicht mehr an den Orten und auf den Straßen, die der Fuß des Fremden betritt, und nur da, wohin Opernmelodien, Grammophon und Rundfunk noch nicht gedrungen sind. Noch viel weniger als in den Ländern, wo Schule, Gesellschaft und Musiker das alte Volkslied pflegen, ragen die Zeugen lebendiger volkstümlicher Überlieferung dort bis in unsere Zeit hinein.

Fragt man selbst den Gebildeten und für Volksmusik empfänglichen deutschen Musiker, welche italienischen Volkslieder er kennt, so wird er unfehlbar einige neapolitanische Lieder wie „Santa Lucia", „Addio, Napoli!", „Fenesta che lucivi" und „Funiculì-funiculà", den sogenannten „Carneval von Venedig" (der gar keine venezianische Melodie ist), die berüchtigte „Livornese", diesen oder jenen Schlager neuesten Ursprungs und vielleicht die ihrerzeit volkstümlichen toskanischen Lieder von Gordigiani nennen. Er wird sich vielleicht erinnern, daß in Liedersammlungen die Melodie „O du fröhliche, o du selige" als einem sizilianischen Schifferlied angehörend bezeichnet ist und wird sich gewundert haben, daß diese von Herder in Deutschland eingeführte Melodie von sizilianischen Schiffern zu einem lateinischen Text gesungen werden soll.

Nimmt man aber eine beliebige deutsche Anthologie ausländischer oder italienischer Volkslieder zur Hand, so findet man, daß es stets nur Lieder der angedeuteten Gattung sind, mit denen diese gefüllt ist; also Machwerke trivialster Art, bei denen man sich erstaunt fragt, wie es möglich ist, daß ein Volk, das jahrhundertelang in der Kunstmusik die Führung Europas innehatte, keine höherstehende volkstümliche Musikkultur aufzuweisen hat. Die Antwort ist sehr einfach: diese Lieder können in keiner Hinsicht als Musterbeispiele italienischer Volksmusik gelten. Sie haben zum Teil sogar landfremde Musiker zum Verfasser, z. B. den neapolitanisierten Franzosen Cottrau d. Älteren, der vermutlich auch der Komponist der „Santa Lucia" ist; zum anderen Teil verdanken sie ihr Dasein einem jener Lieder-Wettbewerbe, — und wann ist bei einem Preissingen oder Preisausschreiben etwas Gutes für die Kunst herausgekommen? Solche Lieder waren in Italien selber nur kurze Zeit populär, gehören also mehr der Gattung der Gassenhauer und „Schlager" als der des Volksliedes an; sie werden von einsichtigen Italienern nur als Fremdenindustrie betrachtet und führen nur noch auf Drehorgeln und in Volksliedersammlungen ein Scheindasein. Und es ist beschämend, daß Komponisten anderer Länder, in Deutschland z. B. Richard Strauß, wenn sie in der Kunstmusik Proben italienischer Volksmusik zitierten, auf solche Beispiele der billigsten Schlagerindustrie verfallen sind, anstatt aus dem reichen Schatz musikalisch wertvoller Volksmelodien zu schöpfen, aus den Liedern der Bauern und Arbeiter, der Fischer und Matrosen, der Hirten, Kutscher

und Karrentreiber, aus deren Munde man sie heute noch hören kann. Diese harren freilich selbst in Italien zum großen Teil noch der systematischen Aufzeichnung, Sichtung und Bearbeitung. Aber nicht einmal die längst gesammelten sind in Deutschland beachtet worden. Ist es nicht unglaublich, daß niemals z. B. eine der alten korsischen Totenklagen, über die man doch so viel gehört und gelesen hat, in Deutschland veröffentlicht worden ist? Daß man den Gesang der Pifferari aus den Abruzzen, den man während der Novena vor Weihnachten noch heute in vielen Varianten in Neapel hören kann, und der Händel als Vorbild für die Arie „Er weidet seine Herde" im „Messias" diente, nie mitgeteilt hat. obgleich der Text des Liedes schon von Kopisch übersetzt wurde?

Eine andere berühmte italienische Volksmelodie hat Franz Liszt das Thema zu einem seiner bekanntesten Werke geliefert und ist dadurch wenigstens bruchstückweise auch in Deutschland bekannt geworden, nachdem kein geringerer als Goethe eine genaue Beschreibung derselben gegeben hatte. Aber sie ist weder in Italien noch in Deutschland an Stellen, die dem Musiker zugänglich sind, veröffentlicht worden[1]). Von ihr soll im folgenden die Rede sein.

Goethe gibt in seiner Italienischen Reise (Venedig, 6. Oktober 1786) und in dem Fragment über Volksgesang (Über Italien, VII) eine Beschreibung von volkstümlichen Wechselgesängen, die er in der Umgebung von Venedig gehört hat.

„Es ist bekannt, daß in Venedig die Gondolieri große Stellen aus Ariost und Tasso auswendig wissen und solche auf ihre eigene Melodie zu singen pflegen. Allein dieses Talent scheint gegenwärtig seltener geworden zu sein; wenigstens konnte ich erst mit einiger Bemühung zwei Leute auffinden, welche mir in dieser Art eine Stelle des Tasso vortrugen." Die Melodie ist „eine Mittelart zwischen Choral und Recitativ, sie behält immer denselbigen Gang, ohne Takt zu haben; die Modulation ist auch dieselbige, nur verändern sie (die Gondolieri) nach dem Inhalt des Verses mit einer Art von Deklamation sowohl Ton als Maß . . . Im Ganzen schienen es immer dieselbigen Noten zu bleiben, aber sie gaben nach dem Inhalt der Strophen bald der einen oder der anderen Note mehr Wert, veränderten auch wohl den Vortrag der ganzen Strophe, wenn sich der Gegenstand des Gedichtes veränderte". Der Gesang „paßt vollkommen für einen müßigen einsamen Schiffer, der auf der Ruhe dieser Kanäle in seinem Fahrzeug ausgestreckt liegt, sich etwas vormoduliert und Gedichte, die er auswendig weiß, diesem Gesang unterschiebt". — „In der Ferne vernimmt ihn ein Anderer, der die Melodie kennt, die Worte versteht und mit dem folgenden Verse antwortet, hierauf erwidert der erste, und so ist Einer immer das Echo des Anderen. Der Gesang währt Nächte hindurch, unterhält sie, ohne zu ermüden. Je ferner sie also von einander sind, desto reizender kann das Lied werden. Melodie und Gedicht verbinden zwei fremde Menschen. Es klingt dieser Gesang aus der weiten Ferne unaussprechlich reizend, weil er in dem Gefühl des Entfernten erst seine Bestimmung erfüllt. Er klingt wie eine Klage ohne Trauer, und man kann sich der Tränen kaum enthalten." — „Die Weiber vom Lido, besonders die von den äußersten Ortschaften Malamocco und Palestrina, singen gleichfalls den Tasso auf diese und ähnliche Melodien." „Menschlich und wahr wird der Begriff dieses Gesanges, lebendig wird die Melodie, über deren tote Buchstaben wir uns sonst den Kopf zerbrochen haben. Gesang ist es eines Einsamen in die Ferne und Weite, damit ein Anderer, Gleichgestimmter, höre und antworte."

Man vergleiche diese Beschreibung mit der beigegebenen Melodie, deren Fassung (ohne Begleitung) dem kleinen Werke von Giulio Fara „L'anima musicale d'Italia" entnommen ist und deren beigegebene Harmonisierung man nach Belieben weglassen kann, und man wird finden, daß Goethes Beschreibung in Anbetracht der Veränder-

[1]) Meines Wissens nur in Büchers „Arbeit und Rhythmus", obgleich es sich hier gar nicht um einen Arbeitsgesang handelt. Sie wird im italienischen Bande meiner Volksliedersammlung „Das Lied der Völker" (Mainz und Leipzig, Schotts Söhne), erscheinen.

lichkeit einer nur mündlich überlieferten und mehr oder weniger aus dem Stegreif gesungenen und individuell abgewandelten Melodie vortrefflich zu der hier aufgezeichneten Lesart paßt. Die Beschreibung stellt dem musikalischen Empfinden und der Auffassung des Dichters ein weit besseres Zeugnis aus als so viele seiner Urteile über Musik, bei denen der „fachmännische" Einfluß Zelters im Spiele war. Mehr noch: für den Leser von Phantasie, der sich den Eindruck der Gesänge zu vergegenwärtigen sucht, gibt diese Beschreibung vielleicht ein besseres Hilfsmittel zur Rekonstruktion der unwiederbringlich verlorenen Wirkung solcher Wechselgesänge an die Hand, als die heutige Volksliedforschung mit ihren angeblich exakteren Methoden grammophonischer Aufzeichnung imstande wäre; denn man braucht sich nur die Situation zu vergegenwärtigen, um sich darüber klar zu sein, daß der Versuch einer solchen Aufzeichnung hier vollständig scheitern müßte.

Der Beschreibung eine genauere Analyse der Melodie hinzuzufügen, ist überflüssig. Erwähnung verdient nur die Tatsache, daß die Melodie, über deren Alter, Herkunft und Verfasser nichts bekannt ist, deutlich die Spuren orientalischen Einflusses trägt: der charakteristische übermäßige Sekundschritt der orientalischen Skala (in Deutschland unzutreffend als „Zigeunerskala" bezeichnet) weist auf eine mögliche Herkunft aus dem Orient oder den südlichen Mittelmeerländern hin, wo infolge der jahrhundertelangen arabischen, maurischen, sarazenischen oder türkischen Herrschaft sich diese Züge der Volksmusik aufprägten. In Anbetracht der kulturellen Beziehungen der Republik Venedig hat diese Erscheinung nichts Auffälliges. Auch die Neigung zu orientalischen Melismen erinnert an die entsprechenden Stileigentümlichkeiten der südspanischen, sizilianischen, griechischen, rumänischen und bulgarischen Volksmusik.

Die Tradition dieser Wechselgesänge ist längst verloren. Der Tassogesang lebt in Venedig heute nicht einmal mehr als Legende. Die Gondolieri singen heute allenfalls wohl die „donna mobile" von Verdi oder Tiraden von Puccini, aber auf diese edlen Melodien schwerlich Verse von Ariost oder Tasso. Statt dessen wird der Fremde von den verstummten aber geschäftstüchtigen Gondolieri zu den „Serenaden" auf dem Canal Grande herangerudert, wo er sich bei Opern- und Kaffeehausmusik in die gewünschte venezianische Mondscheinstimmung versetzen kann.

Schon Goethe berichtet, daß die Gesänge „zu den halbverklungenen Sagen der Vorzeit" gehört haben. „Entdeckt" hat sie für das Bewußtsein der Kulturwelt wohl J. J. Rousseau. In der Sammlung seiner Lieder „Les consolations des misères de ma vie ou Recueil d'Airs, Romances et Duos", Paris 1781, hat er als Anhang drei italienische Volksweisen veröffentlicht. Die erste von ihnen benutzt die Anfangsverse des Tassoschen Epos, hat melodisch aber keine Beziehungen zu unserer Weise. Die zweite, „Tasso alla Veneziana", steht ihr melodisch, insbesondere in den melismatischen Verzierungen, näher, ist aber einem anderen Text angepaßt. Die dritte ist florentinischen Ursprungs.

Den Tasso-Gesang finden wir nach Goethe z. B. von Puschkin erwähnt (Eugen Onegin, 1. Gesang, Vers 616 und „Barcarole"), der sie aber wohl nur vom Hörensagen gekannt hat. Noch 1842 schrieb Berti in den „Voci del popolo": „Auch der uralte Gesang des Tasso geht verloren, und nur noch wenige Gondolieri singen ihn in der Melancholie stiller Nächte."

Von Musikern berichtet Wagner in „Beethoven", daß er in schlafloser Nacht einst auf dem Balkon am Canal Grande die „uralte, schwermütige, melodische Phrase" gehört habe, „welcher seinerzeit auch die bekannten Verse Tassos untergelegt wurden, die aber an sich gewiß so alt ist als Venedigs Kanäle mit ihrer Bevölkerung". Nach seiner

Beschreibung dieses Erlebnisses in den Briefen an Mathilde Wesendonck (Tagebuch, 5. September 1858) wurden der Melodie damals nicht mehr die Verse Tassos unterlegt. In „Mein Leben" (Volksausgabe Bd. III, S. 174) sagt Wagner, daß die Eindrücke dieser venezianischen Naturgesänge ihn während der Arbeiten am 2. Akt des „Tristan" verfolgten und ihm vielleicht „die schon hier entworfene, lang gedehnte Klageweise des Hirtenhornes im Anfange des dritten Aktes unmittelbar eingaben".

Auch Franz Liszt hörte den Gesang noch. Im Vorwort zur Partitur der sinfonischen Dichtung „Tasso. Lamento e trionfo" (1849) schreibt er (nach der Übersetzung von Peter Cornelius):

Tasso liebte und litt in Farrara, er wurde in Rom gerächt, und er lebt noch heute in den Volksgesängen Venedigs. Diese drei Momente sind von seinem unvergänglichen Ruhme untrennbar. Um sie musikalisch wiederzugeben, riefen wir zuerst seinen großen Schatten herauf, wie er noch heute an Venedigs Lagunen wandelt und wählten deshalb zum Thema unseres musikalischen Gedichtes die Melodie, auf welche wir venezianische Lagunenschiffer drei Jahrhunderte nach des Dichters Tode die Anfangsstrophen seines „Jerusalem" singen hörten. Das Motiv selbst hat eine langsame Bewegung, es teilt die Empfindung seufzender Klage, monotoner Schwermut mit; die Gondolieri geben ihm aber durch das Ziehen gewisser Töne eine ganz eigentümliche Färbung, und die melancholisch gedehnten Klänge machen aus der Ferne einen Eindruck, als wenn lange Streifen verklärten Lichtes vom Wellenspiegel zurückgestrahlt würden. Dieser Gesang hatte uns einst lebhaft ergriffen, und als wir später Tasso musikalisch darstellen sollten, drängte er sich uns gebieterisch zum Text unserer Gedanken auf, als ein immer fortlebender Beweis der Huldigung seiner Nation für den Genius. Die Melodie ist so voll von unheilbarer Trauer, von nagendem Schmerz, daß ihre einfache Wiedergabe genügt, um Tassos Seele zu schildern.
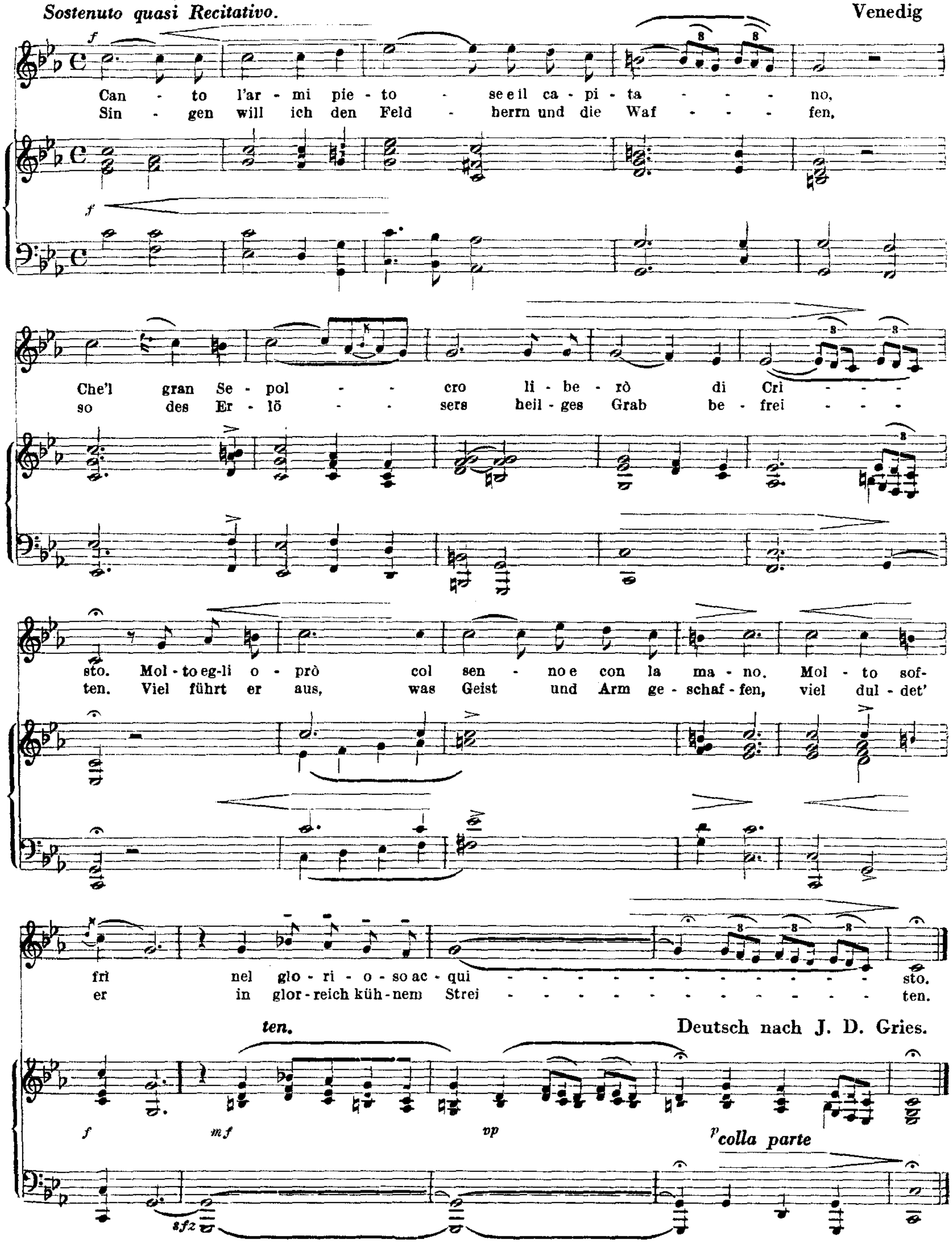
Liszts sinfonische Dichtung, einst wohl etwas überschätzt und der Konzertmode verfallen, heute ebenso ungerecht vernachlässigt, ist eine geistvolle Variation der unsterblichen Volksmelodie, deren Umdeutung ins Pomphafte im „Trionfo" leider etwas ins Lärmend-Reißerische ausartet. Die Volksweise wird in dem Tonstück nur bruchstückweise verwandt; ein Vergleich mit der vollständigen Fassung ist daher nicht nur für den Volksliedfreund, sondern für jeden, der Liszt Tondichtung kennt, von größtem Reiz.

Die erhabene Schönheit dieses Volksgesangs stellt sich dem Besten zur Seite, was die Volksmusik aller Zeiten und Völker an Perlen melodischer Inspiration und Vollkommenheit besitzt; den ganz seltenen Höhepunkten von Ewigkeitswert, die das Edelste und Tiefste im Seelenleben der Völker zu verkörpern scheinen: Liedern wie dem Gesang der Wolgatreidler oder der russischen Bauern auf der Flucht vor den Tataren (Chor der Landleute in „Fürst Igor" von Borodin), dem polnischen „Sialem proso", dem serbischen „Sunce žarko", dem englischen Lied von der Weide, das Shakespeare in den „Othello" aufnahm, dem wälischen „Ar hyd y nos", dem einen oder anderen baskischen, katalanischen, irischen, schwedischen, norwegischen, tschechischen Volksliede oder dem deutschen „In stiller Nacht" in Brahms' Neuschöpfung. Und der Tasso-Gesang mag einen Begriff davon geben, welche unbekannten oder selten beachteten, heute vergessenen Schätze das italienische Volkslied dem offenbart, der das Glück hat, ihnen nachspüren zu können.

Canto dei gondolieri.

Gesang des Gondelführers. (Tasso-Gesang.)

Dichtung von Torquato Tasso (aus „Gerusalemme Liberata").



Guillaume Dufays „Gloria ad modum tubae“

Gedanken anläßlich einer Aufführung

Von Dr. Karl Geiringer, Wien

Dufays[1]) vierstimmiges „Gloria“ stellt sich äußerlich als eine Komposition von hoher kontrapunktischer Kunstfertigkeit dar. Die beiden Oberstimmen, denen der liturgische Text unterlegt ist, sind im Manuskript (den sogenannten Trienter Codices, welche die wichtigste Quelle für unsere Kenntnis der Musik des 15. Jahrhunderts bilden[2]), als „Fuga duorum temporum“ bezeichnet[3]). Dies bedeutet, in unsere heutige Ausdrucksweise übertragen: sie bilden einen Kanon, bei dem die zweite Stimme nach 2 Zähleinheiten — d. h. 2 Doppeltakten oder 4 ganzen Noten[4]) — einsetzt. Das komplizierte imitatorische Verhältnis der beiden rein instrumental gedachten Unterstimmen, des „Tenor ad modum tubae“ und „Contratenor ad modum tubae“, entspricht keinem auch heute noch gebräuchlichen Formtypus. Die Unterstimmen treten nicht gleichzeitig auf, sondern lösen einander fast durchwegs ab, wobei die 2. Stimme regelmäßig die von der 1. Stimme angegebenen Motive wiederholt. In der Sprache der mittelalterlichen Theoretiker wird diese Technik, eine melodische Linie zu zerhacken und auf 2 Instrumente zu verteilen, „hoquetus“ genannt; sie entspricht ungefähr derjenigen Schreibweise der Wiener klassischen Schule, welche als „durchbrochene Arbeit“ bezeichnet wird.

In der kunstvollen Vereinigung zweier imitatorisch geführter Stimmenpaare, wie wir sie in Dufays „Gloria“ finden, kündigen sich bereits die berühmten „Kanonkünste“ der niederländischen Schule an. Dufays „Fuga duorum temporum“ kann als Vorläufer der mehrstimmigen Quarten- und Quintenkanons, der Krebs- und Spiegelkanons, des 36stimmigen Kanons von Okeghem, sowie all der anderen komplizierten kontrapunktischen Tonschöpfungen gelten, welche im kompositorischen Schaffen des ausgehenden Mittelalters eine so wichtige Rolle spielten.

Man ist nun leicht geneigt, Stücken, bei denen die Kopfarbeit so deutlich hervortritt, einen tieferen Gefühlsgehalt abzusprechen. Dies dürfte auch der Grund dafür sein, daß wir den in strenge musikalische Formen gegossenen Werken des Mittelalters heute noch völlig fremd gegenüberstehen. Dem Verständnis der Musik des XVIII. Jahrhunderts ist dieses Vorurteil — dank der Bemühungen ganzer Generationen, sich in das künstlerische Schaffen jener Zeit einzufühlen — schon nicht mehr hinderlich und wir erkennen heute in umgekehrter Weise bei den Fugen Bachs und Händels dem seelischen Gehalt fast eine größere Bedeutung zu als der äußeren Form. Bei der Musik des Mittelalters aber sind wir von einer solchen Einfühlung noch weit entfernt; ja wir haben kaum begonnen, in den kontrapunktisch komplizierter gehaltenen Stücken einen gefühlsmäßigen Inhalt

---

[1]) Guillaume Dufay, einer der bedeutendsten Komponisten des XV. Jahrhunderts und Haupt der sogenannten „Ersten niederländischen Schule“, wurde um 1400 im Hennegau geboren, wirkte von 1428—1437 als Sänger der päpstlichen Kapelle und von 1442—1449 an der Kapelle des Gegenpapstes Felix V. in Paris. Er starb 1474 als Kanonikus in Cambrai.

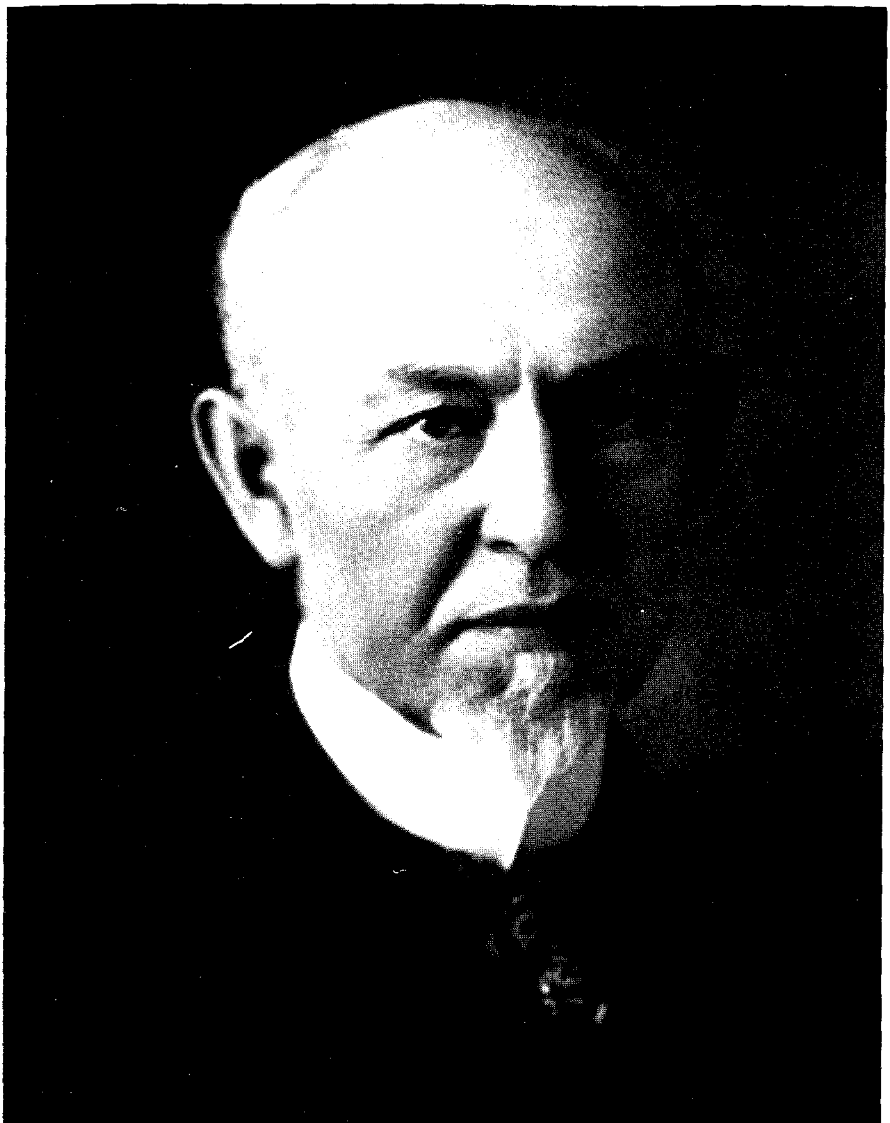
[2]) Eine Auswahl aus den früher im Besitze des Domkapitel von Trient befindlichen 7 Codices wurde in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ veröffentlicht. Dufays Gloria steht in Band VII, 1, S. 145 ff, herausgegeben durch Guido Adler und Oswald Koller. Ein Neudruck des Stückes findet sich in Alfred Einsteins „Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte“ (Leipzig bei B. G. Teubner, 1917) auf S. 2 ff.

[3]) Der Terminus „fuga“ wird im Mittelalter und am Beginne der Neuzeit für einen Kanon gebraucht und erst später im modernen Sinn verwendet.

[4]) In unserer Partitur (s. Beilage), in welcher der leichteren Übersichtlichkeit halber alle Notenwerte des Originals auf ein Viertel reduziert wurden, nach 4 Vierteln.



Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Ludwig Riemann

überhaupt nur zu suchen. Doch die Frage drängt sich uns auf, ob nicht liebevolle Versenkung in den Geist dieser Kompositionen es zuwege bringen könnte, auch in diesen Werken, die uns zunächst wie reine Rechenexempel erscheinen, einen tieferen Gefühlsgehalt aufzudecken. Sollte es nicht unserer Zeit, die der gotischen Kunst innerlich so nahe steht, möglich sein, sich ebenso in die Musik des Mittelalters einzufühlen, wie es dem 19. Jahrhundert gelungen ist, sich das Werk Bachs und Händels gefühlsmäßig zu erobern? Daß dies nicht ausgeschlossen sei und keine unüberbrückbare Kluft die Musik jener Zeit, deren bildende Kunst zu unseren wertvollsten Gütern zählt, von unserem modernen Empfinden trennt, hat ein Versuch mit Dufays „Gloria" erwiesen, welches bei zwei Aufführungen auf ein musikhistorisch gänzlich ungeschultes Publikum, das von der Meisterschaft der kontrapunktischen Arbeit dieses Stückes auch nicht das Geringste ahnte, einen tiefen Eindruck machte und so seine unzerstörbare Lebenskraft gezeigt hat.

Es dürfte vielleicht interessieren, die Partitur des Werkes in derjenigen Gestalt, in welcher sie beiden Aufführungen zugrunde gelegen ist, kennen zu lernen, um zu sehen, daß die bloße Hinzufügung der sich aus dem Geiste des Stückes und der Empfindungsweise der Zeit ergebenden Vortragszeichen, genügt hat, um aus einem scheinbaren Gelehrtenstück ein echtes Kunstwerk von reichstem seelischen Gehalt zu entwickeln. Aus diesem Grunde wurde die Partitur des „Gloria" dem vorliegenden Aufsatze beigegeben. Die Veränderungen, die der Bearbeiter hierbei am ursprünglichen Notentexte vorgenommen hat, sind verschwindend gering. Sie beschränken sich auf die Reduktion aller Noten auf ein Viertel ihres ursprünglichen Wertes und auf die Hinzufügung der nach älterer Notationspraxis im Manuskript fehlenden, doch selbstverständlichen dynamischen Zeichen.

Es sei nun gestattet, den Weg aufzuzeigen, den der Bearbeiter eingeschlagen hat, um zur Erkenntnis dieser „selbstverständlichen" Vortragszeichen zu gelangen. Schon beim ersten Anblick der Partitur fällt uns, wie eingangs erwähnt, die ungewöhnliche Imitationstechnik der alterierenden „in der Art von Trompeten" geführten Unterstimmen auf, welche das Fundament der Komposition bilden, auf dem der Kanon der Oberstimmen ruht. Die Unterstimmen wechseln zunächst stets nach 4 Doppeltakten[1]) im Vortrage des gleichen auf die Töne g—c^1 beschränkten Fanfarenmotivs ab. Bei den Textworten „Qui tollis", mit denen traditionell der zweite Teil des Gloria beginnt, bringen die Unterstimmen erstmalig einen dritten Ton, e^1 [2]). Bald darauf verringert sich das Intervall der Nachahmung. „Qui sedes ad dexteram patris" führt eine Verkleinerung des Abstandes der beiden Stimmen von 4 auf 2 Zählzeiten herbei. Immer drängender und drängender wird nun die Imitation. Je mächtiger sich die Anrufungen des liturgischen Textes gestalten, desto atemloser und hastiger werden die Trompetenstöße. Statt nach 2 Doppeltakten wechseln die beiden Unterstimmen nach einem („Tu solus altissimus"), einem halben („In gloria dei patris"), einem viertel Doppeltakt („Amen") ab, um schließlich in mächtiger Endsteigerung in richtige Zweistimmigkeit überzugehen, wobei die Trompetenfanfare noch um einen vierten Ton (g^1) bereichert wird. Mit den einfachsten, doch gerade dadurch wirksamsten Mitteln ist hier ein ungeheures Anschwellen und Emporsteigen erreicht. Frage und Antwort lösen einander stets rascher und rascher ab, so daß sich nirgends ein Ruhepunkt ergibt. Gleich einer gotischen Kirche, läßt dieses Stück in uns nicht die Empfindung des Sicher-auf-der-

[1]) In unserer Bearbeitung nach 4 halben Takten.

[2]) Den Hinweis auf das Zusammenfallen der Erweiterung des Fanfarenmotives mit dem Beginne des zweiten Teiles des Gloria verdanke ich der freundlichen Mitteilung Herrn Professor Wilhelm Fischers.

Erde-Stehens aufkommen, sondern treibt stets vorwärts, stets in die Höhe. Das „Gloria“ muß daher leidenschaftlich bewegt, in unausgesetzter dynamischer Steigerung vorgetragen werden. Hierzu ist es auch unerläßlich, daß das kanonische Frage- und Antwortspiel innerhalb der beiden Stimmpaare deutlich zur Geltung gebracht wird. Dies erreichen wir, indem wir — dem Muster ungezählter Bildwerke und literarischer Nachrichten der Zeit folgend — das Ensemble in 2 symmetrische, gleich große Hälften spalten, so daß die erste Oberstimme von der zweiten Oberstimme und in gleicher Weise die erste Unterstimme von der zweiten Unterstimme getrennt ist. Absatzloser Vortrag, fortgesetzte dynamische Steigerung und räumliche Trennung der ersten und zweiten Stimme innerhalb jedes Stimmpaares sind somit Grunderfordernisse für die Ausführung des Dufayschen „Glorias“, denen gegenüber alle sonstigen, für eine moderne Wiedergabe des Stückes erforderlichen Vortragsanweisungen und Ausgestaltungen der Partitur von geringerer Bedeutung sind. Doch auch die Mitteilung dieser Einzelheiten, welche sich für den Vortrag des Stückes als zweckmäßig erwiesen haben, dürfte nicht ohne Interesse sein. Die beiden Oberstimmen sind vorwiegend vokal zu besetzen. Sollten Knabenstimmen nicht zur Verfügung stehen, so empfiehlt sich die Verwendung einer gleich großen Anzahl von Sopranistinnen und Altistinnen. Beide Oberstimmen müssen gleich stark sein; falls sie durch Frauenstimmen ausgeführt werden, ist es vorteilhaft, die ganze Komposition um einen Ton nach aufwärts zu transponieren und beim „Amen“ die Sopranistinnen eine Oktave höher singen zu lassen, da die Noten an dieser Stelle zu tief liegen, um im ff von hohen Frauenstimmen schlagkräftig vorgetragen zu werden. Die beiden Unterstimmen werden am besten durch Trompeten, in besonders großen Räumen aber durch Posaunen ausgeführt. Eventuell könnten auch Hörner, Tuben usw. diese Partien übernehmen. In mittelgroßen Räumen werden die Singstimmen wohl am vorteilhaftesten von je 6—10 Sängern, die Instrumentalstimmen von je einer Trompete ausgeführt. Für größere Säle muß ein Vielfaches dieser Zahlen gewählt werden. Es empfiehlt sich, zur Stützung bei jeder Vokalstimme ein bis zwei Violinen im Unisono mitgehen zu lassen, die möglichst nicht herausgehört werden sollen, den Singstimmen aber größere Klarheit und Schönheit des Tones sichern.

Die beiden Singstimmen sind — wie schon erwähnt — getrennt aufzustellen. An die äußeren Flanken der Vokalchöre treten die beiden Trompeten. Die Wirkung ist am größten, wenn die Trompeter um etwa 1 m höher stehen als der Chor und ihre Fanfaren über dessen Köpfe hinweg erklingen lassen. Die Violinen sind so aufzustellen, daß sie klanglich durch den Chor gedeckt werden; sie stehen also hinter den Sängern. Das Tempo darf — namentlich anfangs — nicht schleppend genommen werden. Etwa ♩ = M. M. 70—80. Gegen Schluß hin muß es allmählich breiter werden.

Wird das „Gloria“ in dieser Weise zum Vortrag gebracht, so kann es nicht verfehlen, sich für uns aus dem bloßen Werk kontrapunktischer Kunstfertigkeit, als das es uns ursprünglich erschien, in ein Stück zu verwandeln, welches rein und unverfälscht die nordische Empfindungsweise am Ende des Mittelalters zum Ausdruck bringt. Beim Anhören der Komposition werden wir die Feststellung zu machen haben, daß der Messesatz sich infolge des sorgfältigen Vermeidens harmonischer Wirkungen und durch die unerbittliche Logik seiner kontrapunktischen Stimmführung für uns als ungeahnt modern erweist. Die letzte Frucht unserer Bemühungen um das „Et in terra pax ad modum tubae“ wird die Erkenntnis sein, daß nicht nur die bildende Kunst der Gotik, sondern auch die Musik der Gotik unserem heutigen Empfinden, dem die klare Linienführung mehr besagt als die tonliche Farbgebung, nahesteht. Die Wiederbelebung gotischer Musik

bedeutet somit mehr als die Befriedigung eines historisch-antiquarischen Interesses. Sie bedeutet eine wirkliche Bereicherung des Bestandes unserer Kunst.

Sollte die vorliegende Bearbeitung von Dufays Messesatz dazu beigetragen haben, die unwillkürliche Scheu, die jeder praktische Musiker vor der Musik des Mittelalters empfindet, ein wenig zu verringern und angeregt haben, die Schätze, welche in Neudrucken bereits gehoben der Allgemeinheit zur Verfügung stehen, auch der praktischen Musikpflege zuzuführen, so hat sie ihren Zweck vollauf erfüllt.

Stimme und Sexualität

Ein kritischer Vergleich

Von Professor Hermann Kassekert, Dux i. Böhmen

Im Jahre 1922 erschien in der „Neuen Musik-Zeitung", Heft 12, ein Artikel „Die Lösung der Stimmbildungsfrage" von Dr. med. H. Friedrich, in dem der Nachweis erbracht wurde, daß es dem Teplitzer Stimmphysiologen Meisel gelungen sei, sämtliche Rätsel der Stimmbildung, die über ein halbes Jahrhundert zahlreiche Ärzte und Künstler intensiv beschäftigt haben, durch eine Reihe aufsehenerregender Entdeckungen aufzuklären. Meisel selbst gab darüber in einer im selben Jahre im Verlage von C. F. W. Kistner & Fr. Siegel in Leipzig erschienen Broschüre „Der Weg zu Stimme und Gesangstechnik" Rechenschaft, deren Sprache von einer außerordentlichen Prägnanz und überzeugenden Klarheit ist. Von dem schon im Altertum bekannten Prinzip des Zusammenhanges von Stimme und Sexualität ausgehend, fand er als das Agens der menschlichen Singstimme das Hormon benannte Produkt der inkretorischen Drüsen, d. i. der Schilddrüse, Hypophyse usw. Meisel bewies, daß die moderne Stimmbildungstechnik mit ihren vielfachen Versuchen, das Rätsel der Tonerzeugung aufzuklären, in eine Sackgasse geraten sei und wies auch einen Weg aus derselben. Betrachtet man die Stimmorgane als Teile einer Muskel- und Nervenmaschine, so geben den Antrieb die Nerven, die Heizung die Nahrungsmittel, die Ölung die Hormone; bei mangelhafter Ölung knarrt die Maschine, bei dürftiger Hormonzufuhr erscheint die Tonproduktion mühevoll, dem Ohre keineswegs angenehm. Ein ganz anderes Bild ergibt der menschliche Stimmapparat bei reichlichem Hormonzufluß. Alle technischen Schwierigkeiten erscheinen wie durch ein Wunder aufgehoben; stockt aus irgendwelchem Grunde der Hormonzufluß, sind sie plötzlich wieder alle da, und auch die reifste Kunst ist nicht imstande, sie zu besiegen.

Die interessanteste, in ihren Auswirkungen am weitesten gehende Entdeckung Meisels ist die des Prinzips der unvollkommenen Mutation. Er fand, daß bei vielen Menschen die Mutation infolge ererbter oder erworbener Schwäche der inkretorischen Drüsen nicht zu Ende kommen kann, so daß dieselben infantile Elemente körperlicher und seelischer Art in das reifere Alter mit herübernehmen. (Kindische Bosheit, Grausamkeit, sprunghaftes Denken und Handeln Erwachsener finden hierdurch eine ungezwungene Erklärung.) Ein Sänger mit unvollkommen mutierter Stimme kann niemals Ordentliches, geschweige denn Außerordentliches leisten, er wird sein Organ stets überlasten müssen und bei stärkerer Inanspruchnahme desselben im Berufe frühzeitig die Stimme verlieren. Meisel gibt, vom Stauprinzip Armins ausgehend, das einzig mögliche Mittel an, die im Pubertätsalter unvollkommen gebliebene Mutation nachträglich zu Ende zu führen.

Der Anspruch Meisels auf die Priorität seiner Entdeckungen ist evident. Nun tritt der Leipziger Kunstgesangslehrer Friedrich Leipoldt mit einer Broschüre „Stimme und Sexualität" auf den Plan, die nicht etwa bloß eine, sondern sämtliche Entdeckungen und Schlußfolgerungen Meisels enthält und sich zu eigen macht; in dem am Schlusse angehängten Quellenverzeichnis sind weder Meisel noch auch die Matadoren der Drüsenforschung, Roux, Kammerer und Urbantschitsch, angeführt. Leipoldt hat also Meisels Werk nicht gelesen und ahnungslos sich als erster Bahnbrecher der Drüsenforschung im Zusammenhang mit der Stimmbildung in die Literatur eingeführt. Ein Vergleich beider Broschüren ist sehr unterhaltend.

Meisel 1922:	Leipoldt 1926:
Seite 4: Die ursächlichen Beziehungen zwischen dem Geschlechtsleben und der stimmlichen Betätigung sind seit jeher bekannt gewesen; als Prof. Meisel sein Stimmbildungssystem begründete, handelte es sich ihm lediglich darum, die auch von Barth jüngst geforderte Isolierung der Stimmorgane durch geeignete Übungen zu erreichen. Wie erstaunte er aber, als er gewahr wurde, daß diese Trainierung die Drüsen erheblich beeinflußt . . . Die Hormone sind also die eigentliche Quelle der von Barth geforderten Grazie des Singens ohne Mühe und ohne Ermüdung.	Seite 15: Die gesamte Literatur weist kein(!) Werk auf, das die Beziehungen zwischen Stimme und Sexualität besonders behandelt. Es führt also das in der Zeit liegende Problem . . . . . auf ein ziemlich neues Gebiet medizinischer Forschung: auf das Gebiet der inneren Sekretion. Seite 63: Man vermag zwar nicht zu sagen, inwieweit die Drüsen fördernd und hemmend beim Gesang beteiligt sind, aber daß sie es sind, steht fest.
Seite 21: Aber die Übungen trainieren auch den dritten, bisher unbekannt gewesenen Stimmbildungsfaktor . . . . . die stimmbildenden Drüsen.	Seite 51: Die Fähigkeiten einer Stimme . . . sind aber einem zweiten, ebenso wichtigen Faktor unterworfen: der Hormonproduktion der Keimdrüsen.
Seite 24: Ganz anders aber, wenn die Pubertätsdrüse infolge ererbter Schwäche und Belastung oder durch vorzeitigen Geschlechtsverkehr, noch mehr durch Masturbation im Wachstum und an der Erstarkung gehindert wird . . . .; die Mutation der Stimme kann nicht zu Ende geführt werden, bleibt unvollkommen.	Seite 53: Bei letzteren handelt es sich um Fälle von unvollkommener Mutation während des Wachstums bis zur Pubertät; durch irgendwelche äußeren (unnatürliche Erregungen) oder inneren (erbliche Belastung) Einflüsse kann die Hormonproduktion geschwächt und vermindert worden sein.
Seite 19: Daneben treten noch Erscheinungen auf, die eine verblüffende Ähnlichkeit haben, mit der Mutation der Kinderstimme, so daß die Ansicht berechtigt ist, daß einzelne Stimmkrisen nichts anderes sind, als die nachträgliche Durchführung einer nicht zu Ende gekommenen Mutation.	Seite 55: Die sogenannten Stimmkrisen, die jede auf halber Entwicklungshöhe stehengebliebene Stimme durchzumachen hat, um zur echten Sängerstimme zu gelangen, sind demnach zum großen Teile nachgehaltene Mutationen.
Seite 23: Nicht umsonst dürften die Drüsen mit innerer Sekretion so eng mit dem sympathischen Nervensystem verbunden sein.	Seite 15: . . . der nervus sympathicus — ohne ihn gibt es keine Drüsenfunktion.
Seite 22: Die Begeisterung, die Liebe, die befruchtende Stimmung, der Einfluß der Künste, insbesondere der Musik verwandeln vermittels des Mediums der Hormone unser vegetatives Leben zum wirklich produktiven, das begleitet wird von Lebensfreude und Lebensgenuß . . . Da unser Glücksgefühl mit der normalen und erhöhten Zelltätigkeit eng verbunden ist, ist es klar, daß das instinktive Trachten des Menschen dahin gerichtet ist, in Stimmung zu kommen, was nichts anderes ist, als die inneren Drüsenzellen zur Arbeit, zur Hormonlieferung zu veranlassen.	Seite 62: Das erste Gebot für den Sänger heißt: Innere Freude, innere Beschwingtheit. Gelingt es ihm, sich in diesen Zustand zu versetzen . . . ., dann sendet der Urvater aller Nerven, der Sympathicus, seine Signale nach den innersekretorischen Drüsen und feuert diese zu geregelter oder erhöhter Tätigkeit an. Seite 58: Ich muß in Stimmung sein, um gut singen zu können.

Seite 28: Längere intensive Gehirntätigkeit mindert die Ergiebigkeit der Drüsen.

Seite 59: Sänger, die da glauben, mit dem Hirn, dem Verstand ihre Lebensarbeit verrichten zu können ... stehen am Rande des Abgrunds.

Seite 5: Diese Empfindung (die Sättigung des Blutes mit Hormonen) löst in dem Sänger jenen Zustand des Verzücktseins aus, der seinen höchsten Lohn bildet.

Seite 61: Diese (die Drüsensäfte) werden dem Blute sofort beigemengt, lösen jene beschwingende Wirkung aus.

Diese wenigen Proben werden genügen, um die Gleichheit des Ideenganges in beiden Werken, die sich oft bis zur Gleichheit der Ausdrucksweise steigert, aufzudecken.

Im Jahre 1842 entdeckte Robert Mayer in Heilbronn das Gesetz von der Erhaltung der Kräfte; 1847 überraschte der damalige Militärarzt Hermann Helmholtz die Welt nochmals mit dieser Entdeckung. Was Helmholtz recht war, ist Leipoldt billig. Aber die Priorität der Entdeckungen gebührt Meisel. Das Pferd, das den Hafer verdient, soll ihn auch bekommen.

Indische Musik

Von Siegfried Kallenberg, München

Vor einigen Jahren war in München Gelegenheit geboten, durch die, einem 600jährigen indischen Musikergeschlecht angehörenden Brüder Maheboot Khan und Müshraff Khan, deren Großvater als der Beethoven Indiens gilt, indische klassische wie moderne Musik in originaler und unverfälschter Form zu hören.

Über den Charakter der indischen Musik, insbesondere wie sie heute dort ausgeübt wird, herrschen, wie aus einem in der hiesigen Universität abgehaltenen Musikabend der genannten indischen Musiker erhellte, selbst in fachwissenschaftlichen Kreisen noch ziemlich unklare Begriffe. Da dem Verfasser dieses die Möglichkeit gegeben war, durch längeren persönlichen Verkehr mit den beiden Künstlern näheren Einblick in dieses Kulturgebiet des Orients zu gewinnen, so möge es ihm gestattet sein, darüber an dieser Stelle einiges zu sagen.

Es ist zunächst von Wichtigkeit, zu betonen, daß die Musik Indiens, wie überhaupt des eigentlichen Orients, im wesentlichen verschieden ist von der Musik Asiens, z. B. Chinas. Im wesentlichen: das bedeutet vor allem, daß sowohl die Melosgestaltung wie der Gefühlsinhalt in Indien ein durchaus anderer ist wie in China (selbst innerhalb Chinas muß unterschieden werden etwa zwischen javanischer, birmanischer oder Musik rein mongolischer Gebiete). Chinesische Musik ist, namentlich was ihre volkstümlichen Äußerungen betrifft, weitaus heftiger, unruhiger und ekstatischer als die indische. Man kann sich von den typischen Unterschieden an Hand der in den ethnographischen Museen aufbewahrten phonographischen Aufnahmen leicht überzeugen. Der Grundzug in der Musik Indiens ist vor allem kontemplativer Art. Nur selten erhebt sie sich in die Region eigentlicher Affektmusik und wenn, dann in Form von erregten Ausrufungen deklamatorischer Art, eines Sprechgesanges, der ganz zweifellos auf antike Vorbilder hinweist, wie auch das theoretische Tonsystem der Inder dem der Antike, also Griechenlands, nahe verwandt ist.

Die altklassische indische Musik beruhte bekanntlich auf dem Pentatonsystem, dem unsere Quart und Septime fehlte und deren Finalis unsere Sekunde war (exotische Anlehnungen dieser Art finden sich z. B. in der Musik zum Mikado von Sullivan). Der heute gebräuchlichen indischen Musik liegt dagegen unsere diatonische Siebentonreihe zugrunde, nur mit dem Unterschied, daß Modulation und Klangfarben nicht wie bei uns durch Transponierung der C-Dur-Tonleiter in andere gleichartige Tonarten entstehen,

sondern durch oft sehr einschneidende Alterierungen dieser Grundskala. Diese Modifikationen unseres C-Dur, welche Tonart sich übrigens in indischer Musik selten in der reinen Grundform findet (sehr schön in einem altindischen Hymnus an die Sonne), werden in ihrem Charakter ganz durch den textlichen Inhalt, den dichterischen Vorwurf bestimmt. So erscheint beispielsweise im „Gesang des Derwischs" die Grundskala folgendermaßen abgebogen: c, des, e, f, g, as, h. Also zwei übermäßige Sekundenschritte, welches Intervall in den indischen Gesängen überhaupt sehr häufig zur Anwendung kommt.

Der Reichtum an solchen durch den jeweiligen Affekt bestimmten Tonarten, in Indien Ragans genannt, unsern alten „meistersingerlichen Weisen" nicht unähnlich, ist ganz ungeheuer. Die Ragans bedeuten eine ganze Wissenschaft, die Raga-Prastara. Brahma, so lautet die Überlieferung, schuf noch dreißig raginis, Nebentonarten, und durch die Gopis (Hirtenmädchen) entstanden allein 16000 raginis.

Die indische Musik geht aber in der Intervallbildung noch weiter wie die europäische. So verfügt sie über ein System von Mikrotönen, ganz ähnlich wiederum dem Altgriechischen mit seinen Viertel- und Achteltönen, welches aber in der Praxis eigentlich nicht bewußt gehandhabt wird, sondern mehr als Ausfluß der momentanen Stimmung, des Gefühls zum Ausdruck kommt, so wie wir es etwa vom Gesang orientalischer Naturvölker wissen, der Bulgaren, Rumänen usw. Es entsteht auf diese Weise öfters eine Art zwischen Ganz- und Viertelstönen schwebender Intonation, deren Reiz noch durch eine in der instrumentalen Begleitung fortklingende liegende Stimme außerordentlich gesteigert wird. Als bekannt darf wohl vorausgesetzt werden, daß die indische Musik gleich jeder anderen des Orients rein monodisch ist, den akkordlichen Zusammenklang also nicht kennt. Wie mir aber mitgeteilt wurde, sollen sich heute doch schon Anzeichen finden dafür, daß europäische Einflüsse in dieser Richtung zu bemerken sind. Die Anregungen, die namentlich von deutscher klassischer Musik für Indien zu konstatieren sind, dürfen überhaupt nicht unterschätzt werden. Im Gegensatz zum Chinesen und Japaner liebt und versteht der Inder unsern Bach, Beethoven und Mozart. Von Komponisten unserer Zeit ist es besonders Puccini, dessen Melodienreichtum und gepflegte Satzkunst in Indien viel Bewunderer findet.

Noch wäre ein Wort über die Instrumente zu sagen, deren sich der indische Musiker zur Begleitung seiner Gesänge bedient. Außer einer kleinen Handpauke aus Messing, die dazu dient, den jeweiligen Rhythmus durch Klopfen und Druck der Hand zu markieren, sind es vorzüglich zwei Arten, die in Verwendung kommen, die Sidar und die Vina, die lautenartig gebaut und meist sehr kunstvoll mit Perlmuttereinlagen verziert sind. Das letztgenannte Instrument soll das älteste der Erde sein, von Brahmas Gattin Sarasoati den Menschen geschenkt, und zugleich das einzige für die genaue Wiedergabe indischer Musik. Die Vina ist besonders gebaut für Konzentration von Schwingungen und wird darum viel von den Mystikern für ihre Meditation gespielt. Die Sidar ist mehr für künstlerische Musik bestimmt. Im übrigen werden natürlich auch Blasinstrumente, ähnlich unsern Oboen, namentlich aber Trommeln, Pauken und Gongs, letztere in sehr starker Besetzung, zum Instrumentalkörper herangezogen. Der Klang der Saiteninstrumente ist sehr schwach und zart und paßt sich darin vollkommen dem meist fein und weich gebildeten Organ des Sängers an. Infolgedessen ist natürlich auch die Wirkung der indischen Musik in einem europäischen Konzertsaal niemals von der ungeheuer eindringlichen Art, wie sie es in ihrem Heimatland sein muß, wo sie im Freien, einer Grashütte oder in einem Tempel erklingt. Diese Musik muß aber andererseits dem

empfänglichen Europäer viel reiner und absoluter erscheinen, als sie unendlich inniger mit dem Kosmos, der Natur überhaupt verbunden ist als die unsrige, deren Quelle nur der, wenn auch schöpferische Intellekt des Menschen ist. Denn nach indischer Auffassung hat jede Note Farbe, Planeten und Element besonders, der Mystik des Tones entsprechend. Wie jede Stunde, jeder Tag, jede Woche, jeder Monat und jede Jahreszeit Einfluß haben auf den körperlichen und geistigen Zustand des Menschen, so hat auch jede raga Macht, und daraus folgert, daß die Inder der Musik die gleiche magische Wirkung zusprechen, wie sie dem Gebet, der Askese oder dem Opfer innewohnt. Ein Beispiel hierfür sind ja die Schlangenbeschwörer, die durch ihre Musik die gefährlichsten Tiere bezähmen.

Indische Musik ist uns fürs erste in der in Europa gebräuchlichen Notation nicht zugänglich. Wir sind, was Kenntnis derselben betrifft, auf die seltene Möglichkeit einer kompetenten Vermittlung angewiesen, wie sie uns durch die beiden indischen Sänger zuteil wurde.

Unterrichtswesen

Wir führen hier eine neue, dem Unterrichtswesen gewidmete Abteilung ein, zu deren führenden Mitarbeiter wir Prof. Ludwig Riemann in Essen gewonnen haben und lassen ihn auch ohne Umschweife das Wort ergreifen. Die Schriftleitung.

Privatmusikunterricht. — Bei allen Anregungen und Reformversuchen des Musikunterrichtes finden wir die Hauptbetätigung zumeist auf einem Felde, das den Unterricht in der Schule bzw. den Massenunterricht umfaßt. Die hauptsächlichen Neuvorschläge, die in gedrängter Kürze auf Seite 684 und 685 des 12. Heftes 1926 dieser Zeitschrift zusammengestellt sind, berühren allgemeine Grundsätze, denen aber eine Schwierigkeit anhaftet: die Übertragung auf den Einzelschüler und somit auf den Einzel-Musikunterricht. Die Widerstände, die sich hier ergeben, lassen sich in folgende Punkte zusammenfassen: 1. verschiedene geistige und musikalische Anlagen jedes Schülers; 2. trennendes Lebensalter, das im Massenunterricht fortfällt und deshalb diesen im strengsten Sinne illusorisch macht; 3. Berücksichtigung der häuslichen Umgebung, die jeden Unterricht im gewissen Sinne beeinflußt. Diese drei Punkte auf seiten des Schülers. Für die Lehrkraft: 1. Beherrschung und Beobachtungsgabe der psychologischen Vorbedingungen als Richtungsweg der Beurteilung eines Schülers; 2. Kenntnis der praktischen Anwendung durch fortwährendes Studium literarischer Neuerscheinungen, soweit sie den Unterricht betreffen; 3. Willensstarkes Loslösen von alten methodischen Gebräuchen, die der Lehrkraft zur bequemen Gewohnheit geworden und die vielfach verbreitete Ansicht vertreten, daß ein Erfolg auch mit Hilfe der alten Lehrweise zu erreichen sei. Diese Widerstände, die wir zugleich als Forderungen eines fortschrittlichen Musikunterrichtes erkennen, verlangen eine ins einzelne gehende, liebevolle Behandlung, wenn wir Schritt halten wollen mit den bewundernswerten Reformen, denen wir allerorten im Musikunterricht für die Schule begegnen. Seien wir ehrlich: ein großer Teil der Musiklehrkräfte läßt sich von der Meinung beherrschen, daß die schulgemäßen Anweisungen für den Privatunterricht überhaupt nicht brauchbar seien. Unter Berücksichtigung meiner erwähnten Unterscheidungsmerkmale müssen wir jedoch lernen, die allgemeinen Grundsätze auf den Einzelunterricht zu übertragen, allerdings eine Schwierigkeit, der sich nicht jede Lehrkraft gewachsen fühlt. Diesem Mangel will nun die Schriftleitung dieser Zeitschrift zu unserer großen Freude dadurch abhelfen, daß sie in zwangloser Folge kurzgehaltene Aufsätze, Erfahrungen und praktische Vorschläge aus der Hand des Leserkreises bringen will, die zur Belehrung, Belebung und Vertiefung des Musikunterrichtes beitragen sollen, eines Musikunterrichtes, der den Lehrkräften größere Befriedigung und Freude und dem Schüler Liebe und Interesse für seine Musikstunden verleihen wird. Ludwig Riemann.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Klingt es nicht wie Ironie, daß zu einer Zeit, da gewisse moderne Eiferer sich die Kehle nach „neuer Sachlichkeit" wund schreien, die Berliner Städtische Bühne ausgerechnet zwei Märchen-Opern, Puccinis „Turandot" und Alexander v. Zemlinskys „Zwerg" kurz nacheinander auf die Bühne bringt? Um den Begriff der „neuen Sachlichkeit" — das Wort ist aus der Welt der Malerei und bildenden Kunst, wo es wegen der Naturverflochtenheit dieser Künste einen klaren Sinn hat, mir nichts, dir nichts auf das Gebiet der Musik übertragen worden — herrscht Unklarheit. Daß er aber auf die Welt des Märchens, die Welt des Phantastischen, Wunderbaren, schlechterdings nicht anwendbar ist, darüber dürfte allgemeine Übereinstimmung herrschen.

Über die beiden Märchenopern darf sich der Berliner Bericht kurz fassen: „Turandot" ist erst im vorigen Heft nach der Wiener Aufführung durch Emil Petschnig eingehend gewürdigt worden, Zemlinskys „Zwerg" mit unheilbaren ästhetischen Gebrechen behaftet.

Gleich der Wiener Aufführung hat „Turandot" in glänzender Wiedergabe auf der Bühne der Städtischen Oper einen echten und rechten Opernerfolg davongetragen.

Ebenso, wie in Wien, fühlte man sich aber von der, wie es scheint, dem Geschmack des italienischen Publikums willkommenen Zutat der „Folterung unter Musikbegleitung" abgestoßen, einer quälenden Nuance, auf die wir gern Verzicht leisteten.

In den Ruhm, eine hervorragende Aufführung ins Werk gesetzt zu haben, durften sich Bruno Walter und Fritz Zweig — sie wechselten in der musikalischen Leitung ab — Heinz Tietjen, der Inszenator, und die Vertreter der Hauptrollen: Martin Oehman (Kalaf), Lotte Schöne (Liu) und Mafalda Salvatini (diese mit einer Übermüdung der Stimme kämpfend) teilen. Die phantastischen Bühnenbilder von märchenhafter Pracht waren das Werk Leo Pasettis aus München.

Daß es Zemlinskys „tragisches Märchen mit Musik" trotz einer guten Aufführung unter der musikalischen Leitung Fritz Zweigs nur zu einem Achtungserfolg gebracht hat, ist gleichermaßen im Text, wie in der Musik begründet. Jenem liegt Oskar Wildes Märchendichtung „Der Geburtstag der Infantin" in einer Bearbeitung von Georg Klaren zugrunde. Das Spiel der gemütlosen Prinzessin mit dem in sie verliebten, abschreckend häßlichen Zwerg, der von seinem Buckel nichts weiß und zusammenbricht, wenn er sich zum erstenmal im Spiegel erblickt, wirkt auf der Bühne roh und verstimmend. Diesen Eindruck vermöchte auch eine geniale Musik nicht wettzumachen. Der Schwerpunkt der Zemlinskyschen Partitur liegt in dem mit artistischer Raffiniertheit behandelten Orchester, das an aparten und charakteristischen Klangkombinationen reich ist. Diese instrumentalen Reize, die insbesondere den Fachmann zu interessieren geeignet sind, erweisen sich aber nicht als stark genug, um über den Mangel an Melodik hinwegzutragen: die Singstimmen sind jenem sattsam bekannten, unergiebigen und spröden Deklamationsstil verhaftet, der den Hörer so bald ermüdet. Der Mangel an Sinnfälligkeit, an aufleuchtenden musikalischen Höhepunkten, — er ist nun einmal der Kardinalfehler eines musikalischen Bühnenwerks — läßt das Interesse des Publikums bald erlahmen und damit ist das Schicksal der Oper besiegelt.

Über eine zweite, zur Ergänzung des „Zwergs" an demselben Abend aufgeführte Novität, ein undiskutables Tanzspiel, sei der, in diesem Fall recht umfangreiche, Mantel der christlichen Liebe gebreitet.

Ehe wir für dieses Mal von den weltbedeutenden Brettern Abschied nehmen, sei mit einem kurzen Wort der Zukunftspläne gedacht, die dem Berliner Opernwirrwarr ein Ende zu machen bestimmt sind. Heinz Tietjen, gegenwärtig Intendant der Städtischen Oper, soll im Herbst 1927 die Leitung sämtlicher preußischen Staatsopern als Generalintendant übernehmen. Ob er zugleich, wenigstens bis Herbst 1928 — bis dahin läuft sein Vertrag mit der Stadt Berlin — als Intendant der Städtischen Oper fungieren, oder ob man eine andere Lösung suchen wird,

steht zur Zeit noch nicht fest. Die zwei ihm unmittelbar unterstellten Operngewaltigen werden Kleiber (Oper unter den Linden) und Klemperer (Oper am Platz der Republik). Sie sollen den Titel Operndirektor führen. Bruno Walter soll an seinem Platz als musikalischer Leiter der Städtischen Oper bleiben.

Ob es wirklich zu einem Drei-Dirigötter-Regiment Walter, Kleiber, Klemperer kommen wird, vielleicht gar unter einem Opern-Zeus mit olympischen Vollmachten? In Operndingen zu prophezeien, ist mißlich. An Störungen — die Atmosphäre ist mit Elektrizität aus dem Dynamo Ehrgeiz geladen — dürfte es nicht fehlen. —

Unter den Versuchen, die Kirchentonarten des gregorianischen Chorals zu neuem Leben zu erwecken, hat das Violinkonzert Ottorino Respighis seinerzeit die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Nun ist der italienische Komponist nach Berlin gekommen, um sein „Klavierkonzert in mixolydischer Tonart" als sattelfester Pianist selbst vorzutragen. Es geschah in einem „Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde". Zugegeben, daß der fremdartige Reiz der mixolydischen Tonart zunächst das Ohr gefangen nimmt, so kommt es doch in den beiden ersten Sätzen des Klavierkonzerts mangels zwingender Zusammenfassung der breitausladenden Themen nicht zu einem überzeugenden Eindruck. In dem dritten Satz, einer Passacaglia, bringt der, man muß schon sagen, jazzartige Rhythmus Leben, aber auch Zwiespältigkeit. Die moderne Bewegungsenergie läßt sich mit der Kirchentonart nur gezwungen ins Benehmen setzen. Bleibt das Problem eines Zurückgreifens auf die Kirchentonarten im Klavierkonzert trotz mancher fesselnder Einzelheiten ungelöst, so wird Respighis „Primavera", einer „lyrischen Tondichtung" für Soli, Chor, Orchester und Orgel, der Mangel an Gegensätzen und die große Ausdehnung gefährlich. Die impressionistische Tonsprache dieses Werks wirkt bei vielen instrumental reizvollen Details auf die Dauer ermüdend. Der Komponist verzichtet zugunsten des von Anfang an unverändert festgehaltenen hymnischen Grundtones auf schärfere Charakterisierung im einzelnen, zu welcher der Text auch wenig Gelegenheit gibt. So zieht das Werk als eine durch keine höhere Einheit gebundene Gruppe von Impressionen ohne geschlossenen Eindruck an dem Hörer vorüber. Trotz alledem: wie sympathisch wirkt das ernste und ehrliche Streben des italienischen Komponisten nach Wirkungen mit echten musikalischen Mitteln in einer Periode der Klangverschmutzung!

Ein Schweizer Komponistenabend wurde durch Arthur Honeggers pustend und schnaubend dazwischenrasende „Pacific"-Lokomotive in Trümmer gelegt. Eigentlich wär's nun nachgerade Zeit, daß diese turbulente Geräuschmaschine dauerndes Unterkommen im Museum der Experimente findet.

Wenden wir uns zu jenem Abend komponierender Schweizer zurück, so ist von durchweg sympathischen Eindrücken zu berichten. Das von Alma Moodie vortrefflich gespielte Violinkonzert in E-Moll des Dirigenten des Abends, Rudolf Moser-Rüfenacht, erhebt sich, bei schulgerechter, von gediegenem Können zeugender Anlage allerdings nicht zu zwingender organischer Gestaltung; auch löst sich der in die sinfonische Arbeit verwobene, übrigens sehr violinmäßige Solopart nicht plastisch genug vom Orchester ab. Insofern ist der Begriff des „Konzertes" nicht gewahrt, ohne daß andererseits sinfonische Geschlossenheit von überzeugender Wirkung erreicht wäre. Trotzdem begrüßt man die Bekanntschaft mit einem Musiker von solchem, allem Unechten abholden, kernigen Wesen gern und möchte gern einmal seine Lieder kennen lernen, von welchen Rühmliches berichtet wird. Joseph Laubers Oktett in B erwies sich als liebenswürdiges, mit sicherer Hand aus dem Geist der Blasinstrumente gestaltetes Musikantenstück. Reinhold Laquai weiß in seiner „Ouvertüre zu einer alten Komödie" — gemeint ist offenbar, nach der nicht archaisierenden Musik zu schließen, keine Komödie des Plautus, sondern ein Lustspiel etwa um 1800 — durch das Mittel thematischer Umbildungen mit Geschick den Stimmungsumschwung von launiger Behaglichkeit zu tollem Übermut zu zeichnen. Volkmar Andreaes lebendige und witzige, in der Erfindung gelegentlich nicht allzu gewählte, „Kleine Suite für Orchester" op. 27, machte den Beschluß des Konzertes, das Rudolf Moser-Rüfenacht als gediegener Musiker mit Sachlichkeit dirigierte, ohne aber eine ausgesprochene Suggestionskraft erkennen zu lassen.

Die Besprechung weiterer Neuheiten, von welchen ich mir Max Buttings II. Sinfonie zum größten Teil entgehen lassen mußte, sei einer späteren Gelegenheit vorbehalten. Heute sei noch einiger Ereignisse auf dem Gebiete der reproduzierenden Kunst gedacht. So einer wunderbar beseelten Aufführung der Mozartschen Es-Dur-Sinfonie und der Neunten von Bruckner durch die Philharmoniker unter Furtwängler, Gipfelleistungen intuitiven Nachschaffens.

Die Aufführung der Matthäus-Passion durch den Chor der Staatlichen Hochschule für Musik unter Siegfried Ochs — sie hat in der Presse zu gegensätzlichsten Beurteilungen geführt — war mir leider nicht zugänglich.

Von den Quartettvereinigungen, die sich regelmäßig in Berlin hören lassen, bedürfen die Busch-Männer und Klingler-Leute einer Charakterisierung nicht mehr. Zeichnet sich das Guarneri-Quartett durch größte Ausgeglichenheit des Vortrags und zarteste Klangschattierungen aus, so daß man sich gelegentlich nach kräftigeren Akzenten sehnt, so sind die Vorträge des Prisca-Quartetts unter der hinreißenden Führung des höchst impulsiven Walter Schulze-Prisca bei vorbildlicher Einheit von blutvoller Lebendigkeit: ich erinnere mich nicht, das Finale des Schubertschen D-Moll-Quartetts in solcher Dämonie des Vortrags erlebt zu haben.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Konzerte. Honeggers sinfonischer Psalm „König David“ hat auch hier bei seiner Erstaufführung durch P. v. Klenau im 2. Chorkonzert der Wiener Konzerthausgesellschaft starken Beifall gefunden. Die durch seinen Ursprung als Schauspielmusik bedingte Knappheit der einzelnen Nummern, ihre archaisierende Primitivität im Satz, ihre zweckvoll auf Fremdartigkeit in Kolorit und Ausdruck abzielende freizügige Harmonik machen das Werk anziehend. Beinahe empfindet man den breiter ausgeführten Schluß des zweiten Teiles als Rückfall in die alte Oratoriumsmanier, während alles Übrige sehr wohl der Anfang einer Neubelebung dieser Kunstform im Geiste unserer Zeit sein könnte. Der künstlerische Schwerpunkt der Komposition liegt hauptsächlich in den Chören, in den fanfarenreichen Orchesterzwischenspielen und dem Melodram „Beschwörung der Hexe von Endor“, welches von Frau Ellen Reichwein, der Sprecherin der verbindenden Worte, zu eindringlichster Wirkung gebracht wurde. Die Damen R. Fuchs-Fayer, E. Rutschka und der Tenor K. Pataky oblagen der Wiedergabe der Einzelgesänge mit bestem Gelingen. Vorher gingen — gleichfalls als Erstaufführung — Liszts „Die Glocken des Straßburger Münsters“ mit O. Jölli als Solisten: ein heute verblaßtes Stück.

Bei den Philharmonikern unter F. Weingartner gab's ausnahmsweise eine Uraufführung: E. v. Reznicseks „Tanzsymphonie“, die in ihrer Zwitterhaftigkeit leider weder Tanz (Polonaise, Czardas, Ländler, Tarantella) noch Sinfonie geworden ist. Ersterer erfordert weitgeschwungene Melodie, auf die jedoch mit Rücksicht auf die kontrapunktische Verwendbarkeit der sinfonischen Thematik größtenteils Verzicht geleistet wurde, so daß von ihm nur der Rhythmus übrig blieb. Bei Haydn, Beethoven, Mendelsohn, Chopin, Liszt, Tschaikowsky, Bruckner usw. wären aber Vorlagen dafür zu finden gewesen, wie das Volksgut veredelt, in weitere Dimensionen gegossen werden kann, ohne seine Seele einzubüßen. Glänzende Orchestertechnik kann dafür nicht Ersatz bieten. Vielleicht, daß ein anderer Komponist diese an sich gewiß gute, ja populäre Idee aufgreift und mit mehr Glück durchführt.

Sehr viel Wasser goß Alfred Casella in sein atonales Vitriol von ehedem, als er die „Partita“ für Klavier und Orchester (ersteres könnte mangels ausreichender Beschäftigung auch ganz gut abgebaut werden) und „La Giara“ schrieb. Der naturgemäße Drang des Schaffenden, in der weiten Welt ein Echo zu wecken, hat auch den Vorsitzenden der italienischen Sektion der internationalen Musikgesellschaft aus dem Wolkenkuckucksheim esoterischer Spekulierer (und Spekulanten) auf den Boden seines Volkstums, heimatlicher Tradition zurückgeführt. Das Ergebnis sind — namentlich in der sinfonischen Ballettsuite — teils zart getönte, teils rau-

schende, fast zu massiv instrumentierte Sätze, die über Strawinskyschem Furor aber auch die spezifisch italienische, manchmal sogar das Triviale streifende Kantilene nicht vergessen. Gefällige, unproblematische Produktionen, denen man als Symptome fortschreitender Gesundung Europas (spiegelt sich doch in der Tonkunst am unmittelbarsten, untrüglichsten die psychische Verfassung jeder Geschichtsepoche ab) nur sympathisch gegenüberstehen kann. Das Tonkünstlerorchester mit Cl. Krauß an der Spitze und der Komponist am Flügel wurden oft gerufen.

Das posthume Schubertquartett für Flöte (Prof. W. Sonnenberg), Bratsche, Cello und Gitarre (Hr. H. Schlagradl), darüber bereits im vorigen Hefte unter „Berliner Musik" gehandelt wurde, erlebte seine hiesige Erstaufführung durch das geschmack- und temperamentvoll musizierende Prix-Quartett. Vorher gingen K. Rauschs Waldseligkeit atmendes Streichquartett in F-Dur, das sich bei Publikum wie Spielervereinigungen wachsender Beliebtheit erfreut, und Mozarts Flötenquartett A-Dur.

Zwischen Beethovens op. 59 C-Dur und Mozarts famosem Hornquintett (mit Prof. K. Stiegler als Bläservirtuose) gab's beim gediegenen Weißgärber-Mayr-Quartett zwei Neuheiten: Von E. Geyring, einer Dame, drei Sätze, deren hauptsächlichstes Verdienst ihre Kürze ist. Im Finale macht sich eine gewisse Zügigkeit bemerkbar, während es in den vorangehenden Teilen an klarer Disposition der wenig belangreichen Motive fehlt. Eine weibliche Eigenschaft, die man bei der stark feminin eingestellten Romantik des vorigen wie dieses Säkulums in Dichtung, Malerei und Musik immer wieder findet. Daher die Bevorzugung kleiner Formen. Eine Bereicherung der Kammermusikliteratur ist diese Arbeit nicht. Schon eher als solche anzusprechen ist die nachher gespielte „Gartenmusik" für Violine und Cello, op. 19, von Otto Siegl, die in den 5 Tänzen der alten Suite viele melodische Einfälle und pikante Instrumentalwirkungen bringt und so neuerlich dartut, daß ihr Autor die verschleiernden „modernen" Allüren getrost den Impotenten überlassen könnte.

Wenn auch nicht dem Atonalismus, so doch vertrackten Tonkonstruktionen huldigt Leo Janačeks Concertino für Klavier, 2 Geigen, Viola, Klarinette, Horn und Fagott, welches der Pianist Eugen Kalix aus Prag mitbrachte. Beifall und Freunde gewann er sich schwerlich mit dieser sonderbaren Komposition, die vielleicht als Programmusik, nicht aber absolut verständlich ist. Im 2. Satze z. B. wird der Klavierpart nur von der hoch wie tief ausschließlich in meckernden Trillern sich ergehenden Klarinette begleitet! Erst im Schlußteil treten alle Instrumente zu einem geschlosseneren, energischen Gebilde slawischen Charakters zusammen. In Schumanns A-Moll-Konzert bot der Solist eine farblose Säuselei, was diese von anmutgebändigter Kraft erfüllte unverwelklich-schöne Schöpfung gründlich mißverstehen heißt.

Dem öffentlich wenig gepflegten Spiel auf zwei Klavieren widmen sich Irene Koch und Johannes Reichert. Wie in Uhlands Ballade zwei verschiedene Wesenheiten, loslegende Jugend und subtile Gesetztheit, die sich aber aufs eigenartigste ergänzen. Aus der ungewöhnlichen und künstlerisch hochstehenden Vortragsfolge stachen in solch feinabgestimmter Interpretation besonders hervor Mozart-Busonis Fantasie F-Moll für eine Orgelwalze, Saint-Saëns' geistvoll gearbeitete Beethovenvariationen und Liszts zündender Rackoczymarsch. Das Publikum erwärmte sich zusehends, so daß Zugaben nötig wurden.

Einen selten genußreichen Abend verdankte man dem Sängerpaar Max Klein-Steffi Meckler, das in deutschen und französischen (Bergerettes) Liedern, in Balladen und Duetten die mannigfachste Gelegenheit fand, seine auf ein nobles Material fundierte höchstkultivierte Gesangs- und Vortragskunst zu lebhaft akklamierter Geltung zu bringen.

Schließlich ist noch der Lieder-Novitätenabend Alfred Boruttaus zu nennen, in dem ein Zyklus von sechs kleinen Legenden auffiel, deren Komponist, Karl Schmidt, ein geistlicher Herr aus dem Benediktiner-Stift Melk a. d. Donau ist. Ihr Stil, schlicht volksliedhafte und kirchliche, choralische Elemente glücklich verschmelzend, gewinnt dadurch Persönlichkeit, die über das Ganze eine, schon textlich veranlaßte, melodische Einheitlichkeit breitet.

Zu unserer Musik- und Bildbeilage

Über unsere Musikbeilage, den Messensatz von G. Dufay, handelt ausführlich der Aufsatz Geiringers. Unsere Leser sollten auch einmal mit mittelalterlicher Musik bekannt gemacht werden, wobei sie sich darüber im klaren sein mögen, daß das betreffende Stück etwas Besonderes ist und den Zugang zum Mittelalter relativ sehr leicht macht.

Ein Bild von Hermann Goetz hätten wir schon im letzten Heft gerne geboten; das allgemein bekannte wollten wir aber nicht nochmals reproduzieren. Das Mitgeteilte erweckt die Teilnahme für den früh verschiedenen Meister noch im besonderen; wir sehen das Fiebernde in seinen Augen; das Bild dürfte auch aus der letzten Zeit des lungenkranken Komponisten stammen. — Daß wir das Bild Prof. Ludwig Riemanns bringen, wird sehr vielen, die das Arbeitsgebiet dieses trefflichen Musikforschers und praktischen Musikers kennen, erwünscht sein, zumal er zu unserer Zeitschrift noch in besonders nahe Beziehungen getreten ist. (S. Unterrichtswesen S. 23.)

Neuerscheinungen

Arnold Schering: Musikgeschichte Leipzigs in drei Bänden. II. Bd.: 1650—1723. Mit 9 Tafeln, 3 Abbildungen und vielen Notenbeispielen. Gr. 8°, 486 S. Leipzig 1926, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel.

Verdi, Briefe. Herausgeg. und eingeleitet von Franz Werfel. Übersetzt von Paul Stefan. Mit verschiedenen Bildern und Faksimiles und einem vollständ. Index der Werke Verdis. 8°, 391 S. Berlin 1926, Paul Zsolnay Verlag.

„Johann Strauß schreibt Briefe"... Mitgeteilt von Adele Strauß. Mit unveröffentl. Motiven und Entwürfen, sowie 10 Karikaturzeichnungen des Meisters. 8°, 210 u. XX S. Berlin 1926, Verlag für Kulturpolitik.

Franz Haböck: Die Kastraten und ihre Gesangskunst. Eine gesangsphysiologische, kultur- und musikhistorische Studie. Gr. 8°, 510 S. Stuttgart-Berlin-Leipzig 1927, Deutsche Verlagsanstalt.

Julius Winkler: Die Technik des Geigenspiels. IV. Teil: Spiccato. 8°, 74 S. V. Teil: Analysen und ausgewählte Etuden. Wien 1926, Ludwig Doblinger.

Elisabeth Kühn: Breithaupt-Technik und Anfängerunterricht. 8°, 89 S. 2. Aufl. Leipzig 1926, C. F. Kahnt.

Walther Howard: Auf dem Wege zum Rhythmus, Kl. 8°, 47 S. Berlin-Leipzig 1926, N. Simrock.

Ermenegildo Paccagnella: Metodo per lo Studio del Pianoforte. I. Band: Esercizi muscolari e di percussione. Fol., 56 S. Milano 1926, Pubblicazioni della Rivista „Nuova Didatitca e e Redagogica Musicale". Via Rovello 19.

Illo Peters: Die Grundlagen der Musik. Einführung in ihre mathematisch-physikalischen und physiologisch-psychologischen Bedingungen. 8°, 156 S. mit 32 Figuren. Leipzig-Berlin 1927, B. G. Teubner.

Hermann Roth: Elemente der Stimmführung. 1 Heft: Ein- und Zweistimmigkeit. 8°, 132 S. mit zahlreichen Notenbeispielen. Stuttgart 1926, Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.

Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes 1927. Amtliches, alljährl. erscheinendes Handbuch des D. S., herausgeg. von seinem Hauptausschuß. 8°, 216 S. Dresden-A. 1927, Wilh. Limpert-Verlag. — Das mit zahlreichen Bildern geschmückte Jahrbuch unterrichtet in 5 Abschnitten durch eine Reihe von Aufsätzen über Organisation, Einrichtungen, Leben, Aufgaben, und Statistik des Deutschen Sängerbundes.

Festschrift zum 25jährigen Bestehen des Konservatoriums in Dortmund (1. Okt. 1901 bis 1. Okt. 1926). 8°, 79 S. — Diese hübsche, mit verschiedenen Bildern versehene Festschrift enthält an erster Stelle einen ausführlichen Bericht „Das Dortmunder Städt. Konservatorium und seine Vorgänger" von Bernhard Friedhoff, der sehr anschaulich über Gründung, die ungewöhnliche Entwicklung (die Gründung durch Holtschneider-Hüttner, Trennung in zwei Anstalten und Wiedervereinigung 1925) und Charakter dieser bedeutenden Anstalt, sowie ihren Einfluß auf das Dortmunder Musikleben zu schreiben weiß. Außerdem enthält die Schrift noch kurze Aufsätze von Dr. W. Hensel, Dr. M. Nikolaus, Pfr. Glebe u. a., sowie einen Aufruf zur Gründung einer Hüttner-Stiftung für unbemittelte Orchesterschüler.

Willy Burmester: Fünfzig Jahre Künstlerleben. 8°, 213 S. mit Bildern und Faksimiles. Berlin 1927, August Scherl G. m. b. H.

Das Bärenreiter-Jahrbuch 1927. Dritte Folge Herausgeg. von Karl Vötterle. 8°, 63 S. mit Abbildungen und 67 S. Verzeichnis der seit dem 3jährigen Bestehen des Verlages von diesem publizierten Werke.

Besprechungen

HESSE-STERNS VEREINIGTER MUSIKER-KALENDER: 49. Jahrgang. 1927. Drei Bde., Notizbuch und zwei Adreßbücher. Berlin, Max Hesses Verlag.

Der Kalender bedarf heute lediglich der Anzeige, einer Empfehlung aber kaum. Mit zähem Fleiß wird immer weiter an ihm gearbeitet, was um so mehr anzuerkennen ist, als der Kalender seit seiner Vereinigung eine Konkurrenz überhaupt nicht mehr hat. Das Adressenmaterial weist wiederum durch weitere Einbeziehung des Auslandes starke Vergrößerung auf; auch nicht ein Land dürfte annähernd einen derartigen Adressenkalender besitzen. Man hätte heute einen einzigen Wunsch: daß der tägliche Notizkalender das erste Vierteljahr des folgenden Jahres einbezieht, während das vorhergehende ruhig fehlen könnte. Selbst vom geschäftlichen Standpunkt sähen wir hierin einen Vorteil.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Berichte der Zeitgenossen und Briefe, gesammelt und erläutert von Albert Leitzmann. Mit 10 Bildtafeln und 2 Faksimiles. Gr. 8°, 518 S. Leipzig, Insel-Verlag, 1926.

Dem Kenner Mozarts bietet der stattliche, vornehme Geschenkband zwar nirgends etwas Neues, im Gegenteil könnte man den Herausgeber auf dies und jenes ihm Entgangene aufmerksam machen, wie auf die zwei sehr wichtigen Briefe des berühmten Hasse über den Knaben Mozart. Das Buch gibt aber doch eine Zusammenfassung, wie sie bis dadahin fehlte und die deshalb vielen sehr willkommen sein wird. Der Briefanteil hätte beschränkt werden können; denn Mozarts Briefe gehören in jedes musikalische Haus. Nachwort und Erläuterungen verraten den guten Kenner Mozarts und seiner Zeit. —s.

Neue Weber-Literatur

ERNST REITER: Carl Maria von Webers künstlerische Persönlichkeit. Aus seinen Schriften. 74 S. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig 1926.

Diese feinsinnige, dankenswerte Arbeit gibt mehr, als ihr Titel verspricht. Sie bringt in geschickter Ordnung eine Zusammenfassung der in Webers Schriften niedergelegten Ansichten über Musik, insbesondere über die Oper. Doch nicht dies allein; der Verfasser stellt gleichzeitig dar, wie sich die verschiedenen künstlerischen Anschauungen des Meisters aus seinem Leben heraus entwickelten, und sucht so die inneren Quellen zu Webers Kunst aufzudecken. Die Bedeutung von Webers künstlerischer Persönlichkeit wird dem Leser anschaulich klar vor Augen geführt. Wir haben hier die einzige Schrift aus neuerer und neuester Zeit, die sich eingehend mit der Kunst des Meisters beschäftigt; sie ist um so begrüßenswerter, als ja bisher noch keine umfassende, auch die Musik gebührend würdigende Biographie Webers existiert.

HANS PFITZNER: Was ist uns Weber? 28 S. Benno Filser, Augsburg-Köln 1926.

Eine schöne, voll tiefer Liebe erfüllte kleine Schrift über den großen musikalischen Romantiker von dem ihm wesensverwandten Schöpfer des „Palestrina". Pfitzner feiert hier in erster Linie Weber als Deutschen und hebt dessen nationale Sendung hervor, die, wie er sagt, der Freiheit und Weltgeltung des Deutschtums auf dem Gebiete der Musik galt. Kurz, jedoch anschaulich, schildert er, mit welcher Zielbewußtheit Weber als Komponist, Dirigent und Schriftsteller sein deutsches Ideal verfocht. Auch einige treffende kritische Worte über das Schaffen des Meisters finden sich. Ebenso kommt Pfitzner auf die Lebensschicksale Webers in seiner fesselnden, temperamentvollen Art zu sprechen. Der bekannte, vielfach leider nur allzu berechtigte Pessimismus des Verfassers, der die ganze Schrift leise durch- zieht, kommt am Schlusse zu vollem Ausbruch. Man kann diesen Ausklang im Interesse einer harmonischen Gesamtwirkung der Schrift vielleicht bedauern.

KARL MARIA VON WEBER: 37 bisher ungedruckte Briefe. Herausgegeben von Dr. Leopold Hirschberg. 64 S. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Da wir eine Gesamtausgabe der Briefe Webers leider noch nicht besitzen (obwohl man an dem verflossenen Gedenktage eine solche hätte erwarten dürfen), so ist die vorliegende Sammlung bisher unveröffentlichter Briefe des Meisters als Zuwachs zu den bisher erschienen Briefbänden sehr zu begrüßen. Das vorliegende Bändchen zeigt den Meister von zwei Seiten, als Geschäftsmann und als Menschen. Die Briefe an die Verleger machen uns eingehend mit den Honoraren bekannt, die Weber für seine Kompositionen erhielt. In den Schreiben an die Familie Türk in Berlin kommt dagegen der liebenswürdige Freund zu Worte, der manches interessante Persönliche über sich mitteilt und oft launig und unterhaltsam zu plaudern weiß.

WILHELM KLEEFELD: Karl Maria von Weber. Mit 80 Textabbildungen und 4 Tafeln. 88 S. Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig 1926.

Als ein Volksbuch im guten Sinne kann diese kurze Schilderung von Webers Leben und Schaffen — die einzige zu seinem Gedenktag erschienene Biographie — bezeichnet werden. Der Verfasser vereinigt Sachkenntnis mit der Gabe geschmack-

voller, unterhaltender Darstellung. Ein näheres Eingehen auf die Musik verbot wohl der vorgeschriebene Umfang des als Band der Volksbücher des oben genannten Verlages erschienenen Werkchens. Einen interessanten, wertvollen Schmuck des Buches bilden — in vorzüglicher technischer Ausführung — die zahlreichen Abbildungen nach zeitgenössischen Porträts und Ansichten, sowie eine Anzahl Brief- und Notenfaksimiles, ein Bildermaterial, wie es in dieser Fülle zum Thema Weber zum erstenmal geboten wird. A. Weidemann.

HANS SCHNOOR: Musik der germanischen Völker im XIX. und XX. Jahrhundert. 120 S. und 16 Bilds. Verlag von Ferdinand Hirt in Breslau (Jedermanns Bücherei) 1926.

Um den umfangreichen Stoff in den gegebenen Rahmen einzugliedern, hat der Verfasser sich bemüht, das Jahrhundert „perspektivisch" zu sehen, „d. h. möglichst Anfangs- und Endpunkt einer Entwicklungsreihe in einem einzigen Blick zu erfassen". Die Darstellung gliedert sich, den Blickrichtungen aufs Ideenhafte, aufs konkret Künstlerische, aufs Soziologische entsprechend in die Kapitel: „Idee und Gestalt", „Klassisch-romantische Stilkreise", „Künstler und Gesellschaft". Aus dieser Darstellungsform folgen Vorzüge und Nachteile des Buches. Wer einigermaßen mit den Werken und Persönlichkeiten der Zeit Bescheid weiß, dem gibt es eine gute, zuverlässige und knappe Zusammenfassung; für eine erste Einführung dagegen eignet es sich auch wegen des nicht leichten Stiles weniger. Eine Zeittafel, eine Zusammenstellung von Literatur und ein Bilderanhang, der die wichtigsten Komponisten von Zelter bis zu Schönberg bringt, dienen ebenfalls dem Gedanken der Zusammenfassung.

Dr. Paul Mies, Köln.

A. GENTILI: Nuova Teorica dell' Armonia. 558 S. mit 922 Notenbeispielen. Fratelli Bocca Editori, Turin. 1925.

Seit Simon Sechter im Jahre 1853 sein dreibändiges Werk: „Die richtige Folge der Grundharmonien" geschrieben hat, ist wohl Gentili der erste, der alles harmonische Geschehen wieder als Imitation der Kadenzformel Dominante—Tonika erklärt. Doch geht Gentili im Gegensatz zu Sechter vom melodischen Standpunkte aus. Die Quarte sei das melodische Ur-Intervall. „Ausgangton" und „Zielton" der Quarte werden durch den „Richtungston" und den „Leitton" verbunden. Durch reine Quinte und große Terz werden die Eckpfeiler klanglich vervollständigt, vervollkommnet: so entstehen der Dominant- und der Tonikadreiklang als Klangeinheiten. Zwei derartige aneinandergefügte Verhältnisse ergeben die Tonleiter mit den vier Eckpfeilern Tonika (= Halbdominante), Subdominante (= Halbtonika), Dominante und Tonika. Die Übereinander-Lagerung der Eckpfeiler ergibt den Universalakkord c + e + g + h + d + f + a + c, der Tonika-, Dominant- und Subdominantbedeutung erhalten kann. Durch Imitation werden die gefundenen Tetrachordbeziehungen auf die zweite, dritte, sechste und siebente Stufe der Tonleiter übertragen und bis zum Eis-dur- und Eses-moll-Akkord als zu C-dur und c-moll gehörig weitergeführt. Jeder einzelne Klang wird zu einem 7-tönigen Universalakkord erweitert. Jede melodische Fortschreitung wird durch die Beziehungen zweier Tetrachorde zueinander erklärt. Diese im Grunde genommen auf Sechter fußende Lehre wird mit Riemanns Molltheorie verquickt: alles was in Dur möglich ist, geschieht in Moll mit derselben Berechtigung, aber in entgegengesetzter Richtung! Die Zusammenziehung von Dur und Moll zu einer Tonart ergibt die Mischtonart Durmoll oder Molldur und die entsprechenden Universalakkorde mit übermäßigen und verminderten Intervallen. — Der deutschen Musiktheorie weiß Gentili nicht viel Neues zu sagen. Der italienischen Musiklehre aber hat bis jetzt, so viel wir wissen, ein so gründlich gearbeitetes, einheitlich aufgebautes und, soweit die dualistische Molltheorie es zuläßt, vernünftiges Theoriesystem, das bis in die neuzeitliche Dissonanzharmonik hineinführt, gefehlt. Die „Nuova Teorica" Gentilis dürfte sich darum recht bald allgemeiner Anerkennung erfreuen. Jos. Achtélik.

FLORIZEL VON REUTER: Führer durch die Violinmusik. 8°, 272 S. Max Hesse, Berlin W. 15.

Dieses Buch bietet: 1. eine Erklärung der verschiedenen Formen der Soloviolinmusik; 2. eine geschichtliche, ästhetische und pädagogische Sichtung der hauptsächlichsten Violinliteratur in den verschiedenen Ländern. Es ist die Arbeit eines erfahrenen Praktikers, der auch musikwissenschaftlich gut bewandert ist. Das Buch will nicht mit den geschichtlichen Darstellungen von Wasielewski und Andreas Moser konkurrieren, es will in erster Linie nicht dem Wissenschaftler, sondern dem Musikstudierenden und dem künstlerisch interessierten Laien Führer sein. Hier kommt es dringenden Wünschen entgegen. Es eignet sich auch meines Erachtens vorzüglich als Hilfsbuch für den Unterricht in Konservatorien, Musikseminaren und Akademien. Dr. A. Schmitz.

R. GLIERE: 24 Charakterstücke für die Jugend, op. 34. Klavier zweihändig. Robert Forberg, Leipzig.

Die fein gearbeiteten Stücke dürften in Empfindungsgehalt bei jugendlichen Schülern guten Anklang finden, und im Unterricht daher, insbesondere für einen ausdrucksvollen und charakteristischen Melodievortrag in beiden Händen, sowie zur Gewöhnung auch an seltenere Tonarten, gute Dienste leisten. Der technische Schwierigkeitsgrad entspricht Schumanns Kinderszenen.

Hugo Sočnik.

ALEXANDER TSCHEREPNIN: op. 1, Toccata-D-Moll (Verlag Belaieff, Leipzig). Op. 2 Nr. 1, Nocturne Gis-Moll und Nr. 2 Tanz F-Dur (Verlag Belaieff). Op. 20 Toccata, Nr. 2, G-Moll. (N. Simrock, Berlin-N.). Alles für Klavier zweihändig.

Diese frühen Stücke des 1899 geborenen Sohnes von Nikolas Tscherepnin zeigen Leichtigkeit im kompositorischen Wurf, starkes Temperament im Ausdruck und bevorzugen brillante pianistische Wirkungen. Das Pathos des Nocturnes bleibt allzu äußerlich. Alle Stücke stellen an die Bravour des Spielers große Anforderungen, sind wirkungsvolle Podiummusik, vor allem die zweite Toccata wird Hoffnungen auf Beifall im Konzertsaal nicht enttäuschen. Hugo Sočnik.

ALEXANDER TSCHEREPNIN: Romanze A-Dur für Violine und Klavier. Ohne Opuszahl. N. Simrock, Berlin.

Ein dankbares Salonstück, das, außer sauberer Intonation der hohen Lagen, auch dem Geiger keine größeren technischen Schwierigkeiten bietet, und weder besser noch schlechter ist als viele ähnliche gern gespielte, weil gern gehörte Sächelchen. H. S.

WILLEM PIJPER: Klaviertrio Nr. 2, Violinsonate Nr. 2, Cellosonate Nr. 2. Oxford University Press, London.

Der Holländer Willem Pijper ist eine interessante Erscheinung unter den Komponisten modernster Tendenz. Diese drei Kompositionen zeigen ihn auf dem Wege, eine Verbindung zwischen Stimmungsausdruck impressionistischer Art und abstrakter polytonaler Linearität zu finden. Er geht diesen Weg durchaus konsequent und ist auf Konzentration der Gestaltung bedacht. Vor allem zeigen seine Kompositionen Erfindung und schöpferisches Temperament. Das 1921 geschriebene Trio ist noch vorwiegend im Stile der französischen Impressionisten empfunden, außerordentlich klangschön, zeigt die eigene Note aber auch schon deutlich im energievollen Zusammendrängen der Form. Von den beiden Sonaten ist die für Cello und Klavier nicht nur technisch ausgereifter, sondern auch in der Empfindung intensiver. Der Eindruck, einer fesselnden Persönlichkeit gegenüberzustehen, verstärkt sich, je mehr man sich in diese Kompositionen vertieft. H. S.

JULIUS WEISMANN: Sonate (A-Moll) für Klavier op. 87. Verlag Renk & Eichenherr, Freiburg i. Br.

Als Hausmusik harmonisch und figurativ zu diffizil, als Konzertmusik zu dünn und abstrakt im Klang, befriedigt diese Kleine Sonate nur den, der des liebenswerten süddeutschen Neuromantikers schöne erste kleine Sonate op. 51 noch nicht kennt. Weismanns Charakterzüge sind auch in dieser neuen Sonate zu finden — er kommt im Grunde von Schubert her — aber alle krause und engmaschige thematisch-motivische Häkelarbeit vermag den gar dünn und spärlich fließenden Erfindungsquell, die Risse und Brüche in der Entwicklung nicht zu überdecken. W. N.

ARTHUR BENJAMIN: Sonatine für Violine und Klavier. Oxford University Press, London.

Der australische Pianist und Komponist erweist sich in dieser Sonatine lediglich als geschickter Rhetoriker im Stile des musikalischen Impressionismus, ohne durch eigentlichen Gehalt fesseln zu können. Hugo Sočnik.

RUDOLF KATTNIGG: Vier Präludien und Fugen im alten Stile. op. 7. Piano solo. Wiener Philharmonischer Verlag.

Auf diese taufrische Musik können wir kaum nachdrücklich genug aufmerksam machen. Kattnigg, unseren Lesern schon öfters vorgestellt, ist ein urgesundes, sorgsam in die Schule der großen Musiker gegangenes Talent, von der heutigen Zeit so wenig angekränkelt wie der Vogel in der Luft, erfreulich in jeder Beziehung. Und welch' natürliche und dabei plastische Fugen der Komponist zu schreiben weiß, welches innere Leben in den Präludien. Es ist Musik, die eigentliche Spielfreude, bei temperamentvollen Leuten sogar Spielwut erweckt! s.

OSCAR DIETRICH: Rhapsodie Es-Moll für Klavier zu 2 Händen. Ludwig Doblinger (Bernh. Hermansky), Wien-Leipzig.

Männlich kräftige, ernste, teilweise aus Brahmsscher Wurzel stammende Musik von melodischem Fluß, harmonisch interessant ohne atonal zu sein. In der Mitte schöner Gegensatz der Ruhe.

OSCAR DIETRICH: Lavendel-Fuge. Ebenda. Das volkstümliche Thema mag den Wienern ein „Gaudi" geben, es ist aber etwas gar zu flach, um in Fugenform viel Interessantes herbeizuführen. Daher verliert sich auch der Fugencharakter je länger je mehr und macht einem Motiv-Getümmel voll lustiger Ausgelassenheit Platz, das eine gute Schlußsteigerung gibt.

OSCAR DIETRICH: Suite G-Moll für Flöte (Geige) und Klavier. Ebenda.

Fünf Sätze, in denen beide Instrumente, in gutem polyphonen Satz miteinander verflochten, gleichwertig behandelt sind. Bei ihrer Zwiesprache waltet der Ernst und eine gewisse Anlehnung an den alten Suitenstil vor. Die Stücke sind als treffliche Hausmusik warm zu empfehlen. Theodor Raillard.

GUSTAV LEWIN: Sonate (D-Dur) für Klavier zu zwei Händen. Helvetia-Verlag, Berlin NW 21.

Frisch erfundene, gesunde Musik mit prägnanter Thematik und freiquellender Durchführung in den Ecksätzen. Dazwischen bringt der zweite Satz instruktive Variationen über ein schlichtes, kantables Thema. Die Sonate ist von leichter Spielart. Theodor Raillard.

GEORG VOLLERTHUN: op. 19. Zweiter Liederkreis von Agnes Miegel. 5 Lieder für mittlere Stimme und Klavier. Jul. Heinrich Zimmermann, Leipzig-Riga-Berlin.

Das Werk ist eine wertvolle Gabe auf dem Gebiet lyrischer Musik, das für die Singstimme und das untermalende Klavier den Boden abgibt. Der geist- und gemütvolle, schon bekannte Komponist paßt sich in vollendeter Weise der heißen und doch keuschen Erotik der Dichterin an, ja nimmt sie auf seine Schwingen, sie in höhere musikalisch-geistige Sphären tragend. Das Klavier ist virtuos, harmonisch modern geführt, jede Alltäglichkeit vornehm vermeidend, stets den poetischen Gedanken nachfühlend, mitvibrierend. Anmerklich ist die Vorliebe des Autors für das $^3/_8$-Metrum, das in verschiedensten Formen erscheint, als $^3/_8$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$, $^{15}/_8$. Der Sängerin stellen die großangelegten Lieder dankbare Aufgaben. Der Zyklus bildet ein abgerundetes Bild eines Liebeslebens. Th. R.

JOHN DOWLAND: Fünf Stücke für Streichmusik zu fünf Stimmen. 1. Folge herausgegeben von Walther Pudelko. Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Man wird die schwermütigen Pavanen des großen englischen Altmeisters aus der Zeit Shakespeares nicht ohne Rührung und Ergriffenheit hören können. Sie sind in ihrer Art groß. Man bleibt davor in Achtung still. Die Galliarde und Allemande schlagen dann frohere, ja lustige Töne an. Sehr beachtenswert ist die Einführung des Herausgebers Walther Pudelko, sowie das Nachwort. Es ist ein sehr verdienstvolles Werk, diese alten Schätze wieder ans Licht gebracht zu haben. Th. R.

EDOUARD LALO: Konzert D-Moll für Violoncello mit Orch. Für Vc. und Kl. neu hrsgg. von Ernst Cahnbley. Edition Steingräber, Nr. 2439.

Eine neue, ganz den Anforderungen der Praxis angemessene und sehr empfehlenswerte Bearbeitung des bekannten Cellokonzertes von Lalo. Bei Konzertaufführungen wären zum Besten der Hörer noch mehr Striche vonnöten, als der Herausgeber schon vorgemerkt hat. Dr. P. R.

HANS KUMMER: Zwei Stücke für Alt-Oboe (Engl. Horn) und Klavier, op. 9. Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler A.-G., Berlin-Leipzig.

Vornehme und gehaltvolle Musik, die sich geschickt moderner Ausdrucksmittel bedient, ohne jemals konstruiert zu erscheinen. Obwohl nach Angabe des Komponisten auch für Klarinette oder Bratsche oder Violoncello ausführbar, entfalten die Stücke ihren ganzen Reiz erst auf dem Englisch Horn, für das sie ursprünglich geschrieben sind. Dr. P. R.

EMIL MATTIESEN: op. 7 Nr. 2: Der fröhliche Musikus, op. 9 Nr. 3: Es werde Licht. Edition Peters.

Des Hafis Liebeslied untermalt Mattiesen stimmungsstark im Klavierpart. Im fröhlichen Musikus ist es ihm durch Anwendung einer freien, trefflich charakterisierenden Kontrapunktik gelungen, den Inhalt des lustigen Gedichtes zu erschöpfen und musikalischen Sängern eine dankbare Aufgabe zu geben. Georg Kiessig.

DIE STUNDE DER GITARRE. Spielmusik aus der Blütezeit der Gitarre, ausgewählt und herausgegeben von Walter Götze, Band I—III. B. Schotts Söhne, Mainz-Leipzig.

Eine glückliche Auswahl von durchweg instruktiven und wohlklingenden Stücken aus der Zeit des Empire und des Biedermeier. Das schmucke Äußere der Hefte paßt sich dieser Zeit gut an. Die Auswahl ist mit großer Umsicht erfolgt: 17 deutsche, italienische und spanische Komponisten sind vertreten, unter ihnen vorherrschend Sor mit 23 und Guiliani mit 11 Stücken. Hinzu kommen noch 4 Stücke ohne Angabe eines Komponisten, unter ihnen ein reizender „Fandango" aus dem „Pfennig-Magazin" (er steht aber nicht im für diesen Tanz üblichen $^3/_8$-, sondern im $^4/_8$-Takte). Wie das gesamte 21 Bände umfassende „Gitarre-Archiv" des Schott-Verlags sind auch diese Stücke insgesamt Solo-Gitarremusik.

Man hätte einige Begleitworte biographischen und musikgeschichtlichen Inhalts sehr begrüßt, zumal über einen bedeutenden Mann wie Carcassi selbst im Riemann-Lexikon nichts zu finden ist und die Gitarre in einem populären Musikgeschichtswerk wie dem von Naumann mit — sage und schreibe! — 9 Zeilen Erwähnung findet. An der Sammlung fällt eine dankenswerte Vielgestaltigkeit auf, die sich bemüht, jeder Stimmung, der ernsten wie der heiteren, in Andantinos, Larghettos, Adagios, Arietten, Scherzis, Capriccios und Studien und jeder Tanzgattung in Walzern, Ländlern, Menuetten, Galopps, Polaccas, Schottischen Tänzen, Ecossaisen und Märschen gerecht zu werden. Höchst erquicklich für den Musiker ist es zu sehen, von welcher Korrektheit der Tonsatz eines jeden Stückes ist, wo es doch heutzutage geradezu zum Wesen der Gitarremusik zu gehören scheint, daß der Tonsatz unrein und fehlerhaft ist. Felix Neubauer.

Kreuz und Quer

Zu unserer Preisaufgabe

Es diene hiermit zur Kenntnis, daß der Termin für die Einreichung der Arbeiten auf 10. März verlängert wird, wie auch alle zur Verteilung gelangenden Preise im einzelnen erst im Februarheft mitgeteilt werden können.

Da Arbeiten mit Namensnennung eingegangen sind, weisen wir nochmals auf die bereits bekannt gegebene Verfügung hin: Jedes Manuskript ist mit einem Kennwort zu versehen. Name und Anschrift des Verfassers dürfen nicht im Manuskript stehen, sondern müssen in einem geschlossenen Umschlag (auf dem das Kennwort wiederholt wird) mitgeteilt werden.

Glossen zu E. Tetzels „Richtigstellung" seiner Anschlagslehre

Obwohl die Erwiderung E. Tetzels auf meine Lösung der Anschlagsfrage (im Novemberheft) nicht mehr für den prinzipiellen Gesichtspunkt, der mit meinem Artikel doch endlich soweit bereinigt scheint, sondern bloß für die persönliche Auseinandersetzung zwischen ihm und mir ins Gewicht fällt, scheint es geboten, daran zu erinnern, daß Tetzel in seinem ursprünglichen Aufsatz im Septemberheft der Zeitschrift u. a. folgendes schrieb:

Oft „werden Quantitäten infolge angeknüpfter Beziehungen subjektiv als Qualitäten empfunden. Sogar die Klangfarbe selbst kommt nur subjektiv durch empfindungsmäßiges Zusammenfassen der objektiv allein (in der Mehrzahl, also nicht einzeln!) vorhandenen Tonhöhen mit ihren Tonstärken als psychische Komplexwirkung zustande. Psychologisch erklären sich auch die Stakkatowirkungen trotz Pedalanwendung, obgleich sie rein akustisch natürlich nicht vorhanden sind".

Wenn uns Tetzel nunmehr darüber belehrt, er habe „nie und nirgends" behauptet (d. h. behaupten wollen), daß der Klangfarbe nichts (speziell) Akustisches oder „Objektives" zugrunde liege, oder daß es beim Einzelton eines und desselben Instruments Verschiedenheiten der Klangfarbe nicht gebe, so ist das Mißverständnis seiner eigenen irreführenden Ausdrucksweise zuzuschreiben. Doch trifft dies, wie gesagt, nicht mehr das Wesen unserer Frage.

Hingegen ist es seinerseits ein tendenziöses Mißverständnis, wenn er das von mir mitgeteilte, neben rein logischen Gründen immerhin auch beweiskräftige Experiment unter Anführungszeichen, also mit dem Anschein, als sei dies meine eigene Meinung, für ein „bloßes Gedankenexperiment" (und deshalb für unstichhaltig) erklärt. Ich empfehle ihm, sich gerade einmal experimentell vom Gegenteil zu überzeugen. Ich meinerseits habe nur scherzhaft und in Klammern „jedermann" (aber nicht Tetzel!) „gerne" freigestellt, es „beim bloßen Gedankenexperiment bewenden zu lassen" — um nämlich „jedermanns" Ohren und Klavier zu schonen! Albert Wellek.

Gemalte Musik

In unserem Dezemberhefte erwähnte Dr. Peter Epstein in seinem Artikel „Lehre von Valencia" u. a. die Versuche eines Breslauer Lehrers, durch Farbe eine intensive Anschauung der musikalischen Formen zu erreichen. Es ist dies Heribert Grüger, der demnächst in der ostdeutschen Verlagsanstalt in Breslau eine Liederfibel erscheinen läßt und uns zu näherer Kenntnisnahme folgende Zeilen zur Verfügung stellt:

Im allerersten Musikunterricht, den das vier- bis sechsjährige Kind im Kindergarten oder in der Schule erhält, wird das Auge ganz ausgeschaltet. Das Kind ahmt nur nach. Später wird es plötzlich vor das Liniensystem gestellt und muß Noten lernen.

Aber unser Noten- und Liniensystem ist ein Ergebnis vieler Jahrhunderte, und wenn wir im Unterricht das biogenetische Grundgesetz berücksichtigen wollen, müssen wir das Kind den Weg der Menschheit, von den ersten Versuchen der Notation an, allmählich bis zu unserem System führen.

Unsere Notenschrift ging hervor aus der Verbindung einer frühmittelalterlichen Buchstabentonschrift mit der im Mittelalter üblich gewesenen Neumennotation. Die Neumenschrift ist

nichts andres, als eine graphische Versinnbildlichung der Handbewegungen des Dirigenten (νεῦμα = Wink). Rhythmische Werte, sowie Intervallschritte vermochte sie noch nicht auszudrücken. Sie sollte zunächst nur die Erinnerung des Sängers stützen, der den wirklichen Vortrag der Gesänge durch Tradition empfing.

In meiner Liederfibel versuchte ich die Melodie in ihrem Verlauf ohne Notenlinien durch farbige Bildernoten dem Kinde neumenhaft zu veranschaulichen. Dieser Versuch berührt sich mit den Gesetzen Lászloscher Farblichtmusik, indem neue Motive andersfarbig getönt sind. Der Eindruck des zeitlichen Ablaufes der Melodie zusammen mit der Anschauung der räumlichen Ausdehnung der Architektur des Notenbildes, in dem Rhythmik und Dynamik ebenfalls durch Farbe sichtbar gemacht sind, führt das Kind zum synthetischen Erfassen des Formgesetzes, zum Erlebnis der Liedform ohne dem kindlichen Musiziergeist fernliegende Analyse.

Zur Scarlatti-Forschung

Man kann mit Recht behaupten, daß die Italiener sich bis vor kurzem wenig um die Aufdeckung biographischer Daten ihrer großen Tonkünstler gekümmert haben, so daß selbst um die Geburt eines ihrer Größten, Alessandro Scarlattis, lange Dunkel und Irrtum geherrscht hat (1649 statt 1659).

Jetzt endlich, 200 Jahre nach seinem Tod hat ein Italiener, dem die heimischen Archive leichter zugänglich sind als den Ausländern, die gründliche archivalische Forschungsmethode angewendet, die uns Deutschen vornehmlich durch Sandberger schon lange geläufig geworden ist. Es ist Ulisse Prota-Giurleo, der soeben im Selbstverlag in Neapel eine Broschüre von großer Bedeutung erscheinen ließ: „Alessandro Scarlatti, il Palermitano (La Patria e la Famiglia)". Der Verfasser hat das Archiv der erzbischöflichen Kurie in Neapel durchforscht und hat daselbst eine Menge äußerst wertvoller Dokumente entdeckt, die er teilweise wörtlich mitteilt. Aus ihnen geht hervor, daß in amtlichen Schriftstücken Scarlatti „civitatis Panormi" genannt wird, daß also nunmehr nicht daran gezweifelt werden kann, daß Palermo die Heimat dieses großen Tonkünstlers war und nicht Trapani. Des weiteren bringt aber Prota-Giurleo noch eine Menge anderer familiengeschichtlicher Daten bei; vor allem kann er neben der etwas bedenklichen „virtuosa" Anna-Maria noch eine zweite Schwester Melchiorra nachweisen und die noch unbekannte Verwandtschaft von Pietro und Tommaso zu unserem Meister aufdecken. Er erkennt den einen als ältesten Sohn, den anderen als einen sehr viel jüngeren Bruder, der sich als der Vater des bisher vaterlosen Giuseppe Scarlatti entpuppt. Es zeigt sich ferner, daß Alessandro seine Gattin Antonia Anzalone viel früher und schon in Rom heimgeführt haben muß und daß er viel mehr Kinder mit ihr gezeugt hat, als man bisher annahm, so daß also der berühmte Domenico nicht der Erstgeborene, sondern erst das fünfte Kind war. Alle diese biographisch wichtigen Neuentdeckungen werden aber übertroffen durch eine auch kunstgeschichtlich hochbedeutsame Nachricht, die gelegentlich einer Zeugenaussage Melchiorras fällt. Sie erzählt, daß sie von ca. 1672 bis ca. 1682 ununterbrochen in Rom gelebt habe. Alessandro gibt bei anderer Gelegenheit zu Protokoll, daß er mit seiner Schwester Anna Maria, also wohl auch mit der andern von Palermo direkt nach Rom gekommen, dort ungefähr 8 Jahr geblieben und dann nach Neapel übersiedelt sei. Dadurch ist die Vermutung Dents, daß Scarlattis Kunst mit Provenzale nichts zu tun habe, welche Vermutung ich aus stilistischen Gründen in meiner Habilitationsarbeit über „Scarlattis Jugendoper" erhärten konnte, zur absoluten Gewißheit geworden. In derselben Arbeit habe ich infolge Heranziehung einer Dent unbekannten Oper „Psiche", deren Textbuch die Washingtoner Congreßbibliothek bewahrt, nachweisen können, daß die Übersiedelung Scarlattis nach Neapel nicht erst 1684, sondern schon früher erfolgt sein muß. Auch dies wird durch die neue italienische Broschüre glänzend bestätigt. Endlich ergeben sich durch die dokumentarisch festgestellten Patenschaften nahe Beziehungen Scarlattis zur Adelsfamilie Carafa (der Papst Paul IV entstammt), die ich in meiner im Druck befindlichen Arbeit aus den Manuskripten erschließen konnte.

Prota-Giurleos Entdeckungen sind nicht bloß für die äußere Lebensgeschichte des Meisters

wichtig, sondern auch für die Bestätigung der von mir vertretenen entwicklungsgeschichtlichen Tatsache, daß Scarlattis Kunst nicht in Neapel, sondern in Rom (Pasquini) und damit eigentlich (durch den Einfluß Cestis) in Venedig verwurzelt ist.

Hoffentlich veröffentlicht der Verfasser recht bald seine weiteren Studien, die er in den Archiven von Rom und Palermo machen will. Er wird sich dadurch, wie schon durch diese Veröffentlichung, den Dank aller ernsten Musikhistoriker erwerben. Prof. Dr. Alfred Lorenz-München.

Zur Charakteristik der Tonarten

Das Problem der Charakteristik der Tonarten ist schwierig und im Grunde noch ungeklärt. Der folgende von mir kürzlich angestellte Versuch regt vielleicht zu ähnlichen an, aus deren Zusammenstellung sich dann Resultate unter Umständen ergeben könnten.

Es ist bekannt, daß Schuberts Impromptu Op. 90, III. ursprünglich in Ges-Dur stand und erst auf Ersuchen des Verlegers in G-Dur veröffentlicht wurde (die neue Urtext-Ausgabe des Verlages Tonger, Köln, bringt es deshalb in der Originaltonart). Ich habe nun das Stück etwa 20 Primanern, von denen nur ein Teil selbst spielt, in beiden Tonarten vorgespielt und ihnen die Frage vorgelegt, welches wohl die ursprüngliche Tonart sei. Nur etwa drei entschieden für G-Dur, die übrigen für Ges-Dur. Es ist selbstverständlich, daß ich vorher weder angegeben hatte, welches die Originaltonart sei, noch in welcher Reihenfolge die Vorführung geschah. Als Grund wurde die bessere Übereinstimmung des Klanges mit der Stimmung des Stückes angegeben. Dr. Paul Mies-Köln.

Max Pauer über Musikbildung

Der große Saal des Leipziger Konservatoriums, früher lediglich Vortragssaal der Anstalt, ist heute ein vielbenutzter Konzertsaal, dank der künstlerischen und organisatorischen Arbeit der leitenden Männer des Instituts. Selten hat er wohl einen so gedrängten Zuhörerkreis gesehen wie an dem Abend, als der Direktor des Konservatoriums, Max Pauer, über musikalische Bildung und Unbildung sprach. Soviel auch musiziert werde, die spezifisch musikalische Bildung liege im Argen, weil im musikalischen Unterricht viel zu wenig Wert auf musikalische Kenntnisse gelegt werde, weshalb die Musiktreibenden auch mehr als Nachtwandler zu betrachten seien denn als bewußt Musizierende. Daher rühre es z. B. auch, daß die technischen Probleme gar nicht durchdacht, vielmehr technische Übungen gleichsam zur Erholung, rein manuell, betrieben würden und man technisches Versagen dem Zufall oder Ungeschicklichkeit zuschreibe. Technik werde nicht innerer, vom Willen des Spielers abhängiger Besitz, sondern mehr Zufall. Sehr schlecht sei es um die musikalischen Elementarkenntnisse bestellt, so daß musikalisches Wissen als Mittel zur musikalischen Erziehung kaum in Frage käme. Die — wie naheliegend — stark klavieristisch eingestellten Ausführungen, die übrigens in humoristischen Vorführungen von Gedächtnisversagern berühmter Pianisten gipfelten, waren als Begründung zur Errichtung einer musikalischen Grundschule am Leipziger Konservatorium gedacht. Diese — nähere Ausführungen wurden noch keine gegeben — soll der heranwachsenden musikalischen Jugend Gelegenheit bieten, sich die Musik gerade auch im Sinne musikalischer Bildung anzueignen, so daß der Eintritt späterer Musikzöglinge ins Konservatorium wohl vorbereitete Schüler finde.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Gründung einer derartigen Schule am Konservatorium von den zahlreichen Leipziger Privatmusikschulen als ein Schlag empfunden wird. Da aber nähere Angaben noch nicht gemacht wurden, z. B. nicht hervorging, ob auch an Anfänger instrumentaler Unterricht erteilt werden soll — derartige Vorschulen für Dilettanten gibt's ja an manchen größeren Konservatorien —, so erübrigt sich hierüber vorläufig eine Erörterung. An erster Stelle haben natürlich auch künstlerische Erwägungen zu stehen. Wir müßten nun unsre eigentlichste Musikanschauung an den Nagel hängen, vermißten wir in den Ausführungen nicht das, was wir in einschlägigen Artikeln als Ausbildung des künstlerischen Menschen bezeichnet haben, und daß gerade auch mit dieser, die sowohl Phantasie wie künstlerisches Denken anregt und bildet, beizeiten begonnen werden sollte, unterliegt für uns keinem Zweifel. Man kann das Musiktheoretische beherrschen wie selbst der größte Theoretiker, dennoch aber ein

ganz unkünstlerischer oder künstlerisch roher oder verbildeter Mensch sein. So wenig man als einigermaßen höherstehender Mensch von Brot allein leben kann, so wenig ein echter Musiker von Musik allein — was eben unter ihr verstanden wird — und es ist in keiner Zeit nötiger gewesen wie heutzutage, diesen als solchen eigentlich selbstverständlichen Standpunkt mit aller Entschiedenheit immer wieder zu betonen. So lange die heutigen Musikschulen nach dieser Seite hin mehr oder weniger versagen, wird es uns auch nie beikommen, sie als Kunstschulen anzusehen. So wenig wie z. B. ein Verdi, dessen Stellung zu Konservatorien heute in seinen Briefen nachgelesen werden kann. Das rein Musikalische kann nicht streng und vielleicht — aber nur vielleicht — auch nicht früh genug erlernt werden, retten werden wir mit ihm allein die Musik niemals, wohl aber das Gegenteil.

Einweihung der Barock-Orgel in der Universitätsaula Halle a. S.

Als erste Universität nach Freiburg i. B. darf sich Halle rühmen, eine Orgel zu besitzen, die dem Wesen der Orgelmusik in ihrer Blütezeit entspricht. Am 11. Dezemder fand die feierliche Einweihung statt, Rektor, Prorektor und der Ordinarius für Musikwissenschaft, A. Schering, sprachen, der akademische Festchor und Mitglieder des Stadtorchesters trugen eigens zu diesem Zwecke komponierte, würdige Stücke ihres Leiters Prof. Rallwees vor, dann erst löste die neue Orgel ihre Zunge und es erklangen ein Choralvorspiel von Scheidt, Bachs Passacaglia und Fuge, gespielt von O. Rebling, und mit von A. Wieber gespielten Choralvariationen Buxtehudes und einer Improvisation wurde die im schönsten Sinn akademische, an frühere Zeiten erinnernde Feier beschlossen. Die Orgel, von W. Sauer erbaut und die Erfahrungen der „Prätoriusorgel" nützend und erweiternd, entspricht etwa dem Stand von 1620 und weist folgende Disposition auf:

Man. II.	Quintatön	8'		Bärpfeife	8'	„Handr. z. fr. Cb."
	Gemshorn	8'		Rankett	16'	Walze.
	Nachthorn (offen)	4'	Pedal	Untersatz	16'	
	Sesquialter	2-fach		Oktav	8'	Jalousie zu II.
	Sifflöte	1'		Gedackt (tr.)	8'	10 Einzelausschaltungen.
	Cymbel	3-fach		Flöte (tr.)	4'	„Walze ab"
	Krumbhorn	8'		Singend Cornett	2'	„Handregister ab".
	Geigendregal	4'		Rankett (tr.)	16'	„Zungen ab".
			Koppel	II : I.		Tremulant zu I.
Man. I.	Prinzipal	8'	„	I : Ped.		Tremulant zu II.
	Gedackt	8'	„	II : Ped.		
	Oktave	4'	„	Sub II : I.		Winddruck: 70 mm.
	Blockflöte (gedeckt)	4'	Combination	I.		Ventilator mit 1 Ps.-Motor.
	Waldflöte	2'	„	II.		Manuale: C—g'''.
	Mixtur	4-fach				Pedal: C—f'.

Das Werk ist sehr schön, der Eindruck im ganzen und einzelner Register im besonderen eigenartig genug. Eigentlich fehlt, was wir heute als kirchlichen Orgelklang bezeichnen; diesen scheint tatsächlich erst die neuere Orgel mit ihrem ausgleichenden, die Gegensätze gewissermaßen aufhebenden Klangcharakter gebracht zu haben, und allein dieser Umstand gibt viel zu denken. Statt dessen herrscht ausgesprochene, man möchte sagen, gedankliche Klarheit, die einzelnen Stimmen treten als besondere Individuen auf und so der Ausdruck nicht mißverstanden wird, dürfte von echt protestantischen Individualitäts-Persönlichkeiten gesprochen werden. Die Stimmen — herrlich besonders in Scheidts Werk — stehen durchaus selbständig nebeneinander, man glaubt etwa, sie kämen von verschiedenen Seiten und entsprängen sogar einem anderen Instrument, kurz, es ist eine ganz eigene Welt. In Bachs Passacaglia wird die Klarheit fast zu offensichtlich, das Thema verfolgt einen beinahe; doch werden wir auch wohl erst Spielerfahrungen sammeln müssen. Im akkordischen Spiel, wie sie die Improvisation bot, verwischt sich das Bild, und insofern war zu bedauern, daß die Feier nicht mit einem alten Meisterwerk beschlossen wurde. Zu bemerken wäre noch, daß ein Organist, der seine Studien auf einem derartigen Instrument betreibt, praktischen Nutzen auch für das Spiel auf einer guten neueren Orgel ziehen wird.

Über die Leipziger Aufführung von Verdis „Macht des Schicksals"

sind im Anschluß an den Verdi-Artikel in diesem Heft denn doch die nötigsten Bemerkungen zu machen. Von den beiden Aufführungen, die wir besuchten, stand die zweite unter besonders unglücklichem Stern, so daß die Gebrechen der hiesigen Aufführung noch offenkundiger wurden. Die nötigen Solokräfte, eine ganz gute Verdi-Aufführung zustande zu bringen, wären einigermaßen vorhanden, aber man hat an der hiesigen Oper offenbar keine Ahnung, wer Verdi überhaupt ist und was er verlangt. Unmöglich hätte man sonst die musikalische Leitung des in Deutschland noch gar nicht „stehenden" Werkes einem ganz jungen, unerfahrenen und ganz stilunsicheren Dirigenten, G. Sebastian, anvertrauen können. Dieser, der besondere Schützling Brechers, sicher begabt und mit dem obligaten Jugendfeuer-Draufgängertum versehen, leitet einen guten Teil der Opern, wobei das Besondere darin besteht, daß seine Tempi denen seines Herrn und Meisters etwa schnurstraks entgegengesetzt sind. So hörten wir einmal eine Carmen-Aufführung, in der manche Tempi etwa in gleichem Maße überhastet waren wie sie von Brecher verlangsamt werden. In der Verdischen Oper herrscht aber Unsicherheit nach beiden Seiten hin, es fehlt jene männliche konzentrische Kraft, die für den italienischen Meister Hauptbedingung ist. Die Aufführungen dauern — auch wegen zu langer Pausen — $3^1/_2$ Stunden, d. h. eine volle Stunde mehr als in Altenburg, hier Schlag auf Schlag und geradezu atemlose Spannung, in Leipzig senkt sich allmählich bleierne Langeweile über die gar nicht mehr mitmachenden Zuhörer der späteren Aufführungen. Der junge Dirigent kennt sich in diesem Stil einfach nicht aus, manches wird derart verschleppt, daß aus Allegro moderato ein buchstäbliches Adagio wird — in der großen Leonorenszene — und die Sänger kaum wissen, wo sie den Atem hernehmen sollen. Das ist Dilettantismus, während es allmählich Zeit wäre, Verdi ernst zu nehmen. Ganz und gar verpufft die Kapuzinerpredigt; man kassiere doch besser die ganze Szene, die übrigens in Altenburg famos wirkte. Eine schlagende Aufführung soll man, sachverständigem Urteil zufolge, z. Z. in Weimar unter Dr. Latzko, erleben können, auch dort brauchte man eine Stunde weniger als im einschlafenden Leipzig. Wie wär's übrigens gewesen, wenn gerade Brecher, dem die Übersetzungsfrage doch so sehr am Herzen liegt und der von seinem Standpunkt aus zu einem vernichtenderen Urteil über die Werfelsche Bearbeitung kommen müßte als wir, gegen diese aufgetreten wäre! Was leben wir in einer laxen Zeit; nichts wird mehr geprüft, zu allem wird Ja und Amen gesagt. Und um welch' außerordentliches Werk handelt es sich bei dieser Macht des Schicksals! Da wird dem öden deutschen Opernleben endlich wieder einmal etwas geboten, was einer inneren Beschäftigung lohnt, ohne nähere Prüfung wird aber zur Tagesordnung geschritten. So ist's aber im heutigen Deutschland: Außergewöhnliches wird, weil gar nicht die Kraft vorhanden ist, es zu erkennen, mit Gleichmut aufgenommen, für Nebensächlichkeiten peitscht man sich auf.

Der neue „Fidelio" in der Leipziger Oper

Es gab angenehmerweise keine Tempoüberraschungen im neueinstudierten und -inszenierten „Fidelio" unter G. Brecher; dazu steht das Werk entweder doch zu fest oder eine gewisse „Besinnung" übt ihren Einfluß aus. Also wenigstens diese dringendsten Vorbedingungen sind erfüllt, ja, noch mehr, die eigentlichen Energiepartien des Werkes — Quartett im Kerker und die Chöre im letzten Bild, auch „Abscheulicher" nebst den Ouvertüren — gingen über gewöhnliches Maß hinaus, der höher gestellte Orchesterraum und die starke Streicherbesetzung bewährten sich bei solchen Stellen sehr gut. Im übrigen steht es aber musikalisch mit diesem „Fidelio" nicht gut. Fast der ganze erste Akt ist innerlich matt, und dann klappt, trotz sicher überreichen Proben, die Sache nicht. Es ist doch nur bei einer Dirigierart wie der Brecherschen möglich, mit einem ersten Orchester plötzliche, scharfe Einsätze wie beim Terzett („Gut, Söhnchen gut") völlig zu nivellieren, daß zunächst überhaupt nichts verstanden wird, oder im Duett von der namenlosen Freude ein unpartiturgemäßes Chaos eintreten zu lassen. Was aber bei einem langjährigen Opernkapellmeister noch mehr verwundert: Die Unkenntnis, mit Sing-

stimmen bei Piano-Stellen umzugehen. Fortwährend wird von dem Orchester in ganz falsch angebrachtem Ausdrucksverlangen auf die Stimmen gedrückt, denen deshalb ein frei schwingender Piano-Gesang unmöglich gemacht wird; sondern sie müssen ebenfalls ganz dick auftragen. Stücke wie der Kanon, des Ministers Humanitätsgesang, die große F-Dur Stelle (Gott, welch ein Augenblick) usw. werden zerdrückt, nichts schwingt, das ganze innerste Leben geht verloren. Was die Besetzung anbelangt, so reicht sie lange nicht an die heran, wie wir sie früher viele Jahre hindurch hatten, aber bei richtiger Verwendung der Stimmen würde ein weit besseres Ergebnis gezeitigt. Brecher scheint nicht zu wissen, daß der ganze Schluß von Florestans Kerkerszene ekstatisch gesungen werden muß — wie hat derartiges einst Urlus hier gegeben —, denn sonst wäre das völlige Mißverständnis von Seiten des ersten jetzigen Tenors (W. Zilken) doch nicht möglich. Auch die Leonore (M. Kurt) erwärmt nicht, so stark aufgetragen wird. Höher standen die beiden Bässe — die Goldarie wurde weggelassen —, doch können wir uns auf keine nähere Personalkritik einlassen. Die Neuinszenierung hat ihr Bestes im letzten Bild: ganze freie, sonnige Gegend, das Schloß durch eine Zugbrücke erreichbar, ganz auf der Seite, viel Volk, die beste mir bis dahin begegnende Lösung; wenig glücklich indessen die Schloßhofszenerie, trefflich die unschablonenmäßige Kostümierung. Das Ganze, eine recht zwiespältige Aufführung.

Russisches Verlangen nach deutscher Musik

In einem Privatgespräch mit dem Direktor der Philharmonie und dem Leiter der Chorkapelle, M. Klimoff, teilte mir dieser mit, daß der Notenaustausch mit dem Auslande sehr erschwert sei, alle Anfragen nach älterer und neuerer Chorliteratur hätten in Deutschland keinen Widerhall gefunden. „Dabei wissen wir", sagte Klimoff, „daß alle großen Meister für Chor geschrieben haben; Schubert und Schumann zum Beispiel! Wo sind denn alle diese Werke? Was ist geschehen, daß sie nicht mehr aus Deutschland zu beziehen sind?" Ich mußte leider erwidern, daß, obgleich wir jetzt unter dem Zeichen deutscher Musikkultur weiterbauen und uns entwickeln, uns dennoch eine geistige Verbindung mit dem heutigen Deutschland fehlt und daß die deutschen Musiker kaum ahnen dürften, wie stark die gesamte russische Musikpflege von der deutschen Kultur beeinflußt wird. „Hätten wirklich die deutschen Komponisten und Verleger", so schloß ich, „eine Ahnung von dieser starken Bewegung, sie würden die ersten sein, die uns entgegenkommen." Ich glaube mich nicht geirrt zu haben. J. Zander, Leningrad.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Das Wunder", zweiaktige Oper von Joseph Eidens, Text von Dr. Willi Aron, nach Björnsons Schauspiel „Über die Kraft" (Stadttheater Dortmund).

Richmondis", Oper von Herm. Unger (Düsseldorf).

Konzertwerke:

Hans Gal: Motette für 8stimmigen gemischten Chor nach einem Text von M. Claudius (Berliner Domchor).

Richard Greß: Madrigale op. 25 und 27 (Reutlinger Madrigalchor).

Walter Rau: Sonate für Klarinette und Klavier, op. 18, Motette, Weihnachtskantate für Violine, Klarinette, Soli, gem. Chor und Orgel (Chemnitz).

Hermann Reutter: sechs russische Lieder, Missa brevis, Streichquartett, vier Konzertetüden für Klavier, Konzert für Klarinette und Orchester, Tripelkonzert für Klavier, Violine, Klarinette und Orchester (Uraufführung in Berlin, München, Köln, Stuttgart, Paris, Prag und Zürich).

Matthias Hauer: Sechste Suite für Orchester (Wien).

Albert Roussel: Orchester-Suite (Boston, unter Koussewitzky).

Cyrill Scott: Sinfonisches Gedicht für Orchester (New York).

Rich. Wetz: Zwei Gesänge für Bariton und kleines Orchester (Bielefeld).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Der Geiger von Gmünd", Oper in 3 Akten von Rich. Rosenberg (Stadttheater Dortmund).

„Der Prinz von China", Tanzpantomime nach dem Ballett von Caspars Angiolini von Albrecht Kunst, Musik von Gluck (Dessau).

„Preziosa", umgearb. Text von Otto Zoff, Musik von Weber, bearbeitet von Michael v. Zadora (Würzburg).

„Die Sache des Makropulos", Oper von Leos Janacek (Brünn).
„Ein kurzes Leben" von Manuel de Falla (Gera, s. S. 50).
„Maruf, der Schuster von Kairo" von Henri Rabaud (Deutsche Uraufführung in Dessau, s. S. 42).
„Orpheus und Euridike", Oper von Krenek (Kassel, siehe S. 43).
„Don Pistacchio, Der dreifach Verlobte", komische Jugendoper von Cherubini (Dresden, s. S. 43).
„Sündflut", Oper von Rob. Alfred Kirchner (Schwerin).
„Delitto e castigo" (Verbrechen und Strafe), frei bearb. nach Dostojewskis „Raskolnikoff", von Arrgo Pedrollo (Mailand, Scala).
„Brumm der Bär", Weihnachtsmärchenspiel von Sepp Deutsch, Musik von Alf Nestmann (Landestheater, Darmstadt).
„Golem" von d'Albert (Frankfurt, s. S. 44).

Konzertwerke:

Walther Böhme: „Am letzten Tag", Oratorium nach einer Dichtung von Margarete Meley-Fiebig für Soli, Chor, Orgel und Orchester (Johanniskirche, Dessau, unter Prof. Preitz).
—: „Der Heiland", volkstümliches Oratorium für Soli, Chor, Streichorchester und Orgel (Reichenbach i. V., Konzertchor und Lehrergesangverein unter Leitung des Komponisten).
Otto Hollstein: Klaviersextett (Striegler-Vereinigung, Dresden).
Arnold Mendelssohn: Choralkantate „Du meine Seele singe" (Dresden, Kreuzchor).
Ludwig Weber: a-cappella Chöre (Mainz, ebenso demnächst in Nürnberg).
Fritz Glamann: Sinfonie in C-Moll (Hamburger Orchesterverein von 1904, unter Emil Leichsenring).
E. Lothar von Knorr: (Violinsonate D-Moll (Elberfeld, Michel Rühl).
E. N. von Reznicek: „Tanz-Sinfonie" (Wiener Philharmonie).
Viggo Brodersen: Streichquartett G-Dur op. 16 (Kammermusikabend in Grimma, Lange-Quartett).
Lothar Köhnke: Streichquartett (Große Fuge) H-Moll, Lieder (ebenda).
Alfons Stier: „Alma Julia", sinfonische Dichtung (Würzburger Studentenfest, Kapellmeister Mürl).
Günter Raphael: Sonate für Cello und Klavier (Berlin).
F. de la Motte-Fouqué: Streichquartett op. 19, Lieder (ebenda).
Robert Kahn u. Hugo Kaun: Gesänge für Frauenchor (ebenda).
W. v. Baußnern: Ungarische Sonate für Violine und Klavier „Und unsrer lieben Frauen", Hymne für Altsolo und 4—8stimmigen Chor (ebenda).
Ludwig Heß: „Mutter", für Singstimme, Streichquartett und Klavier (ebenda).
E. Toch: „Spiel für Harmoniemusik" für Blasorchester (Duisburg). Es handelt sich um das umgearbeitete Donaueschinger Werk.
Artur Rösel: Vier Gesänge für Tenor und Orchester (Weimar, Orchesterverein).
Hans Redlich: Concerto grosso für Orchester (Mainz, unter Paul Breisach).
Karol Rathaus: Vier Tanzstücke für Orchester (Berlin, Sinfoniekonzert der Staatskapelle unter Kleiber).
Willem Pijper: Dritte Sinfonie (Amsterdam, Konzertgebouw).
Cherubini: Trauermarsch (1820) und „Totenklage um einen gefallenen Helden" (1797) für Orchester, „O salutaris hostia" (1817) für Männerstimmen, Fagott, Cello und Orgel (Freiburger Männergesangverein unter Maximilian Albrecht). In diesem bemerkenswerten, dem Andenken des † badischen Präsidenten Const. Fehrenbach gewidmeten Cherubini-Konzert kam außerdem noch Ch.s Requiem in D-Moll für Männerstimmen und Orchester zu vorzüglicher Aufführung.
Beethoven: Hammer-Klaviersonate in der Orchesterbearb. von Weingartner (Essen, unter Max Fiedler).
Pfitzner: „Lethe", Gedicht von C. F. Meyer für Bariton und Orchester (München).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Im Gewandhaus haben nunmehr auch moderne französische Komponisten wiederum ihren Einzug gehalten, allerdings noch keine lebenden. Man hörte von Debussys drei Nocturnes die zwei ersten, unbegreiflicherweise das dritte, bezeichnendste Stück nicht, ferner, ganz exquisit, geradezu mit französischer Delikatesse von dem neuen zweiten Konzertmeister Karl Münch vorgetragen, das Poème für Violine und Orchester von Ern. Chausson († 1899), welchen Werken das Violinkonzert von Prokokieff vorangegangen war. Es ist dies alles Musik einer für uns mehr oder weniger erledigten Vergangenheit und — das Konzert betreffend — einer sicherlich nicht eintreffenden Zukunft, Musik, die auf seelische Anteilnahme verzichtet. Das Bezeichnendste an dem Abend war der Vortrag von Beethovens 4. Sinfonie, die, zwar ganz begreiflich, aber dennoch überraschend, durch Furtwängler in der Einleitung geradezu impressionistische Beleuchtung erfuhr, eine Folge des ersten Teils des Konzerts. Am gleichen Abend konnte also die Erfahrung gemacht werden, daß der unmittelbare Einfluß einer ganz anderen Musik auf den Vortrag von Klassikern seine Wirkung ausübt, wie aber auch; daß in der so ungeheuer reichen Seele Beethovens auch impressionistische Elemente vorhanden sind, das einsetzende Allegro machte dann den Spuk ein Ende. Weiter waren an modernen Werken zu hören: Jarnachs Morgenklangspiel op. 19 als klangverlorene Uraufführung. Wozu? Strawinskis abgebranntes Feuerwerk. Wozu? Schoecks Ghaselen. Wozu? Denn vermag ein Komponist ein so schönes und innerlich wertvolles Werk wie die Elegie zu schreiben, so darf wozu gefragt werden, wenn das folgende ungleich schwächer ist. Wozu schließlich auch bei Graeners Gotischer Suite, so angenehm, kurzweilig und — ungotisch sie sich auch anhört. Komponisten von der Bedeutung Graeners dürfen

es sich nicht leicht machen, das ist Wasser auf die Mühle der Jungen. Wozu könnte man auch bei Tochs Klavierkonzert — gespielt von Elly Ney — fragen, wenn hier die Antwort nicht hieße: Du hast deine Ohren empfangen, auf daß sie dir weh tun oder daß du lernst, scheußlichste Dissonanzen seien so wohlklingend wie Terzen. Übrigens, allen Respekt: „Fabelhafter" Dissonanzenfabrikant, vielleicht sogar ein Rekord. Na, auch das wird vorübergehen. Wie man aber nur so wüst tun kann?

Als ein Werk besonderer Artung erweist sich aber H. Grabners Weihnachtsoratorium, dessen Aufführung der Komponist im Gewandhaus selbst leitete. Ich habe für diese moderne Lösung sogar viel übrig, denn diejenigen heutigen Künstler möchte ich kennen, die noch in aller Treuherzigkeit die Weihnachtsgeschichte schöpferisch fühlen können. Das Werk ist zwar stilistisch wie in der Erfindung ungleich, fesselt aber nicht nur immer wieder, sondern zwingt auch, wenn die Ansichten bei einem Werk, das die Zuhörer auch zu menschlicher Stellungnahme veranlaßt, naturgemäß sehr auseinandergehen. Gern widmete ich ihm eine eingehende Würdigung, das ist aber z. Z. nicht möglich. In der Aufführung gab's einige nicht gut mögliche Solisten.

Glücklich, etwa restlos glücklich sind die Hörer, wenn Furtwängler frühere Meisterwerke dirigiert. Ich hörte nicht alles, welche Aufführungen aber z. B. von Schuberts Unvollendeter oder Wagners Siegfried-Idyll! Dieses folgte unmittelbar auf Tochs Marterkonzert, der Himmel nach der Hölle, frei nach Dante. Die heutige Dissonanzenmusik scheint ja aus Liebe zur früheren Musik geschrieben zu werden! Damit diese nämlich um so schöner und wohltätiger wirke!

Günther Ramin gab auf einem Neupert-Instrument einen ganzen Cembalo-Abend. Der ausgezeichnete Künstler nähert sich dem Instrument, das er sich zu einem besonderen Studium gemacht hat, von der männlichen Seite, er vermeidet alles Spielerische, zugleich aber auch Graziöse und Scharmante, so daß besonders französische Stücke entschieden zu kurz kommen; wie er aber aufbaut und am liebsten vollen Klang kultiviert, hat Kaliber. Ein ganzer Abend Cembalo, mögen auch etwa noch andere Instrumente hinzutreten, ist aber doch zu viel; der Ton reizt auf die Länge die Nerven, begreiflich, daß die damalige Zeit einen starken Ausgleich im Clavichord hatte.

Ein bleiern langweiliger Abend der hiesigen Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik wirkte geradezu abschreckend, obgleich eigentlich moderne Werke gar nicht vertreten waren. Wenn Gesellschaften dazu gegründet werden, um Ladenhüter vorzuführen, dann gleich ganz weg mit ihnen, den Gesellschaften nämlich. Den ganzen Abend auch nicht ein naturfrischer Ton, noch am ehesten in den Schlußsätzen der Violinsonate op. 14 von Jemnitz. Rudi Stephan ist nun einmal kein Liederkomponist, Gals Violinsonate op. 17 erwies sich als merkwürdig schwach, ungarische Volkslieder von Bartok, Ungarn, wo bist du mit deiner Pußta und deinen feurigen Menschen geblieben. Über Weiteres später. A. H.

Alle Bach-, Beethoven- und Chopin-Klavierabende beiseitegelassen, bleiben im ganzen November nur zwei Klavierabende übrig, deren Programme eigne Wege gingen. Arthur Shattuck, ein in den Tempis angelsächsich breiter und geruhsamer Akademiker von klarster und solidester Technik, kluger und bedachtsamer formaler Gestaltung und schlichtem, gesundem, objektivierendem Vortrag, mehr feiner Musiker als Virtuos, brachte ein vorbildliches dreiteiliges Programm: alte Meister, Brahms (F-Moll-Sonate), moderne Meister. Aus den letzteren greife ich zwei Stücke heraus: eine etwas artistische und dünnflüssige Studie über ein ostinates Baß-Bewegungsmotiv aus den „Mouvements perpétuels" (1918) des Franzosen Francis Poulenc und eine altenglisch, ich möchte sagen „pickwickisch" fröhliche und kräftige Weihnachts-Impression — mit freier Verwendung des alten englischen Weihnachtsliedes „Good King Wenceslas" —, „Noel" (1908), des Engländers Balfour Gardiner; leicht „debussyanisch" gefärbt im Anfang, aber poetisch, plastisch und kerngesund. Solche Weihnachsstücke abseits von der Unterrichtsgebrauchsware fehlen unsrer deutschen Klaviermusik! — Über den siebzigjährigen Richard Buchmayer hat unsre „Z. f. M." im April- und Dezemberheft eigentlich schon alles Nötige autobiographisch und kritisch gesagt. Aber man kann es nicht genug sagen, daß dieser Siebzigjährige in der Geschichte des deutschen Pianistentums — Sondergebiet: alte Meister — ein Wunder und in seiner harmonischen Vereinigung von gelehrtem Forscher alter Klaviermusik und Künstler am Klavier ein Unikum darstellt. Wieder erweckte er durch die Geistigkeit, die scharfe Charakteristik und das jugendliche Temperament seines Vortrages die Vor-Bachischen Meister der Klaviermusik, vor allem die des Hamburger Kreises (Weckmann, Reinken, Böhm, Ritter) und der durch ihn entdeckten Lüneburger Tabulaturbücher zu neuem Leben. Erstaunlich, welches Leben sie gewannen, und beglückend, mit welchen Köstlichkeiten er uns in seinem fast überlangen Programm überschüttete! Stücke wie etwa die humoristische „Hühnergackerfuge" Reinkens, wie die Suite Böhms mit dem reizenden Rigaudon, wie die liebliche „Englische Nachtigall" — eine Nachblüte der altenglischen Virginal-Programmstückchen — oder der rhythmisch Chopin vorwegnehmende Polnische Tanz aus den Lüneburger Tabulaturbüchern werden noch heute in jedem Konzertprogramm durchschlagen, und wir erbitten von einem gütigen Geschick, daß der liebe alte-junge

Meister noch die Muße finden möge, uns die lange erwartete, bei Breitkopf & Härtel erscheinende Anthologie dieser vor-Bachischen Klaviermusik zu schenken. Er wird aus den reichen Ehrungen, die ihm auch in seinem Leipziger Abend zuteil wurden, gesehen haben, wie dankbar jeder gebildete und ernsthafte Klavierspieler — ob Liebhaber oder Künstler — ihm dafür ist! Daß aber das Konservatorium, für dessen Freistellenfonds sein Leipziger Klavierabend stattfand, so gut wie ganz fehlte, warf ein bezeichnendes Licht auf die geistige und künstlerische Einstellung aller Konservatorien zur alten Klaviermusik, die, danach zu urteilen, selbst am altberühmten Leipziger von beschämender Gleichgültigkeit und Interesselosigkeit wäre. W. N.

Wenn ein Scherchen Beethoven dirigiert, so kommt immer etwas ganz Besonderes zustande, man mag sich zu diesem Besonderen dann stellen wie man will. So war es auch mit der Siebenten (4. Philharmon. Konzert), deren dionysische Willensimpulse Scherchen mit einem unglaublichen Fanatismus aufgriff. Man wurde mitgerissen — nein, mitgeschleppt, und am Schlusse wußte man nicht wie einem geschehen war. Daß diese Art von Willensmultiplizierung auf Kosten eines freien dithyrambischen Schwingens geschieht, liegt in der Natur der Sache. Trotz allem, es war etwas Außerordentliches. Wie der gleiche Dirigent aber (5. Philharm. Konzert) das in seiner Hysterie und auch sonst veraltete „Lied der Waldtaube“ aus Schönbergs Gurreliedern und die ästhetenhaften Villon-Balladen von Dêbussy (Sopran: Luise Dubonte), die für Deutschland wirklich unnötig sind, aufs Programm setzen kann, bleibt kaum verständlich! Eine hocherfreuliche Bekanntschaft machte man dagegen im gleichen Konzert mit Grabners Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach op. 14. Der Anschluß an Reger ist hier in gutem Sinne stark fühlbar, neben dem gibt es aber so viel Liebenswürdiges, echt Österreichisches, wie auch Grabners Neigung zum Phantastischen hier schon ihre Früchte trägt. Über die Bezeichnung „Variationen“ könnte man streiten. Grabner entwickelt weniger aus dem Charakter des Themas heraus, als daß er mit ihm und seinen motivischen Bestandteilen auf freieste Weise spielt, darüber „Phantasien“ schreibt. Eine Schlußfuge bringt den technischen, aber sicher nicht inhaltlichen Höhepunkt. Das Orchester gab, wie immer unter Scherchens Führung, sein Äußerstes.

Ein Vokalwerk von starker Bedeutung und auch schon in verschiedenen Städten erklungen, ist der 137. Psalm für 2 Chöre von Kurt Thomas, der in der Motette zur hiesigen Erstaufführung kam. Der junge Komponist schlägt bei der Vorstellung der an Babels Wassern sitzenden Juden Töne sanfter, schmerzvoller Lyrik an, die ihren schönsten Ausdruck in dem ekstatischen Ausbruch: „Vergesse ich dein, Jerusalem“ findet. Dieser edle Klagegesang kann aber seinem ganzen Wesen gemäß keine dramatischen Elemente beherbergen, und wenn daher bei den Worten „Herr, gedenke den Kindern Edoms“ Rachevorstellungen alttestamentarischer Grausamkeit auftauchen, so flüchtet sich der Komponist mangels Intensität ins Extensive, Gebärdenhafte und gelangt dadurch zu zersplitterten und schließlich auch unvokalen Wirkungen. Der Schluß, durch eine, die Melancholie vertiefende Coda erweitert, mündet wieder in die Anfangsstimmung. Die vokale Arbeit ist, ein Fortschritt zu der Messe, planvoll und sehr sorgfältig geworden. Durch den kultivierten Vortrag der Thomaner traten die Vorzüge und Schwächen des Werkes aufs deutlichste in Erscheinung. — Um gleich bei der geistlichen Musik zu bleiben, sei einer sehr würdigen Wiedergabe der F-Moll-Messe von Bruckner durch den Riedelverein unter Max Ludwig Erwähnung getan. Leider genügten die Solisten mit Ausnahme des Soprans (Edith Laux) ganz und gar nicht.

Die Ortsgruppe der I. G. für Neue Musik scheint diesen Winter mit ihren Konzerten einen Rekord an Trostlosigkeit und Langeweile aufstellen zu wollen. Nun ja, Langeweile ist international und vielleicht auch das einzige Internationale, das etwa Werke wie die grenzenlos sterile Soloviolinsonate von A. Schnabel — Ora basta! hätte man auch hier rufen mögen — das manieriert-moderne Gehaben des Duos für Violine und Klavier op. 35 von Tiessen, das blutlos-konstruktive Streichquartett op. 34 von Toch und schließlich auch die hier überflüssigen Mythes op. 30 von Szymanowsky auszeichnet. Immerhin interessanter war dagegen ein Concerto für Streichquartett von Casella, das gelegentlich sehr schöne altitalienisch anmutende Partien enthält, daneben allerdings manches Zwitterhafte und Lärmende. Auch ein Streichquartett von Korngold — dieses, ebenso den Toch und Casella spielte im 2. Konzert das ausgezeichnete Wiener Streichquartett — berührte, namentlich im letzten Satze, angenehm. Stefan Frenkel und Claudio Arrau waren die Solisten des 3. Konzertes. — An weiterer Kammermusik hörte man durch das bewährte Gewandhausquartett und Willy Schreinecke (Klarinette) ein ganz vorzüglich gearbeitetes Klarinettenquintett von Franz v. Hoeßlin, dem Dirigenten, das besonders auch durch seine natürlichen musikantischen Qualitäten erfreulich wirkt. Der Stil hält sich etwa auf der Linie Bach-Brahms, gerät gelegentlich in Beethovensche Tragik, die aber nicht gerade ernst zu nehmen ist. Der Beifall war außergewöhnlich warm. Ebenfalls wertvolle Kammermusik vermittelten das überraschend gut spielende St. Galler Streichquartett u. a. mit dem problematischen C-Dur-Quartett op. 37 von O. Schoeck, bei dem ein stark leidender Unterton auffällt. Ferner die Herren Hans Grisch (Klavier), Fritz Schertel (Violoncell) und Max Wosch-

nitzka (Klarinette) mit dem G-Moll-Trio op. 45 von Rob. Kahn — welch tüchtige Musik, welch schöne und natürliche thematische Arbeit — und der warmen, klang- und stimmungsvollen Cello-Suite in antiken Tonarten von Wilh. Rinkens. Das Thema des Reigens (phrygisch) ist übrigens fast identisch mit einem Thema des Psalms von K. Thomas. — Von Solistenabenden erweckte ein Klavierabend Walter Niemanns mit eigenen Werken aufs neue die warmen Sympathien der Zuhörer. Daß mit der Hebbel-Suite op. 23 einmal ein früheres Werk zu Gehör kam, war besonders interessant. Als aber dann der nordische Träumer mit seinen herben, meeresfrischen Tönen plötzlich in der Kleidung eines weltgewandten China- und Japanreisenden (der Orchideengarten op. 76) auftauchte und mit reicher Phantasie das tolle Treiben einer Chinesenstadt oder die Geheimnisse des grün-porzellanen Teehauses zu schildern begann, war die fröhliche Verwunderung unter den „Uneingeweihten" nicht gering. In die Gefilde der Kindheit scheint die hier erstmals gespielte Pavane und Gavotte op. 108 zu führen, während die Heitere Sonate op. 96 namentlich im ersten Satze Töne einer reinen, fast graziösen Lyrik anschlägt, daß man dabei gar nicht an das, dem Werk vorangestellte Motto von Raabe zu denken braucht. — Über einige weiteren Solistenabende das nächste Mal.

Wilh. Weismann.

Vortrag Albertine Zehme. Anwendung der Italienischen Methode auf den deutschen Gesang.

Bei der Hochflut von Büchern auf dem Gebiete der Gesangspädagogik wäre es sehr wünschenswert, wenn an Stelle derjenigen Schriften, die lediglich Propagandawert haben, lieber Vorträge mit lebendigem Beispiel gehalten würden: klarer als in solchem Falle aus dem gedruckten Wort ließe sich dann über die betreffende „Methode" ein Urteil fassen. Vielleicht käme da manchmal an den Tag, daß Lehrer mit anscheinend sehr absonderlichen theoretischen Ideen vermöge ihres guten Gesangsohres gesunde entwicklungsfähige Stimmen erzögen, denn das Gesangsohr ist weit mehr als die Theorie für den Gesanglehrer das Ausschlaggebende. Bei Frau Albertine Zehme war es anders: die kurzen theoretischen Ausführungen brachten sympathische Wiederholung bewährter Ansichten (Vokalkantilene, Maske, Lockerheit), während leider die langen Demonstrationen mit einer einzigen Ausnahme das Gegenteil des in Worten Angestrebten erwiesen. F. M.

Motette in der Thomaskirche

19. November: Karl Prestele: Phantasie über den Choral: „Wachet auf, ruft uns . . ." für Orgel und Knabenstimmen (Urauff.). Joh. Christoph Bach: „Unseres Herzens Freude (Motette für 2 Chöre) und „Lieber Herr Gott, wecke uns auf". Johann Bach: „Unser Leben ist ein Schatten". — Das Werk von Prestele sucht den Choral auf wenig glückliche, kurzatmige Weise programmatisch durchzuführen. Den Cantus firmus singt ohne Notwendigkeit der einstimmige Chor, der mit ihm durch häufige und unruhig wirkende Veränderung der Tonart die programmatischen Tendenzen der Orgel unterstützen will. So entsteht ein nicht angenehmer Zwitter. W. W.

3. Dezember. Rob. Volkmann: „Er ist gewaltig und stark"; Gg. Vierling: Turmchoral.

DESSAU. Maruf, der Schuster von Kairo. Komische Oper in fünf Akten von Henri Rabaud. Deutsche Erstaufführung im Friedrichstheater zu Dessau.

Fast zu spät ist der Maruf von Rabaud, dem ehemaligen Kapellmeister der Pariser komischen Oper und jetzigen Direktor des dortigen Konservatoriums, nach Deutschland gekommen; denn er ist, bei allen Feinheiten im einzelnen, ein viel zu wenig starkes Werk, als daß er den fast 20 Jahren, die seit seiner Entstehung schon vergangen sind, erfolgreich hätte widerstehen können. Kaum einer der großen deutschen, italienischen und französischen Tondichter vom halben 19. Jahrhundert ab bis zu dessen Wende war daran unbeteiligt. Das hätte noch nicht viel zu sagen, wenn das Werk wenigstens dramatischen Nerv hätte. Aber in dieser Hinsicht ist es nur bei schwachen Ansätzen geblieben, ebensowenig wie es dem (gelegentlich geradezu burlesken) Humor des Textbuches gerecht wird. Vielmehr fließt Rabauds Musik fast durchgängig sanft und süß lyrisch dahin und hält den Gang der Handlung mehr auf, als daß sie ihn musikalisch fördert. Womit nicht gesagt sein soll, daß sie nicht auch ihre Vorzüge hätte, so die klangsinnliche Arbeit des Orchestersatzes und die geschickte technische Behandlung der Gesangsstimmen.

Das von Lucien Népoty bearbeitete Textbuch, dessen Übersetzung der verstorbene Otto Neitzel etwas auf die leichte Schulter genommen hat, schildert den Aufstieg eines Schusters zum Prinzen; leider nicht in jener treuherzigen Art der Fabel, wie es Henny Bauer für Wilhelm Kienzl für dessen letzte Oper „Hassan der Schwärmer" getan, sondern: Maruf entwickelt sich vom Pantoffelhelden, nachdem er seiner Xantippe durchgegangen ist, baldigst zu einer Art Hochstapler. Doch wozu das Einzelne erzählen. Allmählich nur schrieb sich der Librettist zudem mehr und mehr in ein Ausstattungsstück von fünf Akten mit einem ziemlich faulen Schluß hinein. Die Aufmachung der Angelegenheit, die vom Intendanten Dr. Hartmann und vom Kapellmeister Schmitz sorgsam betreut war, und die lustige Haltung des Textes hielten die Besucherschaft bei tüchtigen sonstigen Einzelleistungen

(Maruf: Herr Jung; Prinzessin: Frau Landerich), wohlgelungener Bühnenbildrahmung (Dr. Löffler) und stilvoller Balletteinlage den ganzen Abend über in angeregter Stimmung. M. U.

DRESDEN. Bei ihrer „deutschen Uraufführung" fand hier Cherubinis burleske Oper „Don Pistacchio oder der dreifach Verlobte" eine Aufnahme, die alle Merkmale eines ehrenvollen Begräbnisses trug. Generalintendant Dr. Alfred Reucker hatte gemeint, das Werk „aus einem fast anderthalb Jahrhundert langen Dornröschenschlaf geweckt" zu haben, als er auf einem Urteil fußend, das der Cherubini-Biograph Ludwig Schemann über dasselbe abgab, ihm die Pforten der Dresdner Oper öffnete. Schemann aber hatte seine Ausgrabung mit der Brille E. Th. A. Hoffmanns angeschaut und infolgedessen nicht gesehen, daß dieser Don Pistacchio ein toter Mann war. Er hatte sich daran gehalten, daß er anno 1783 die Venetianer ein volles Jahr lang entzückt hatte und ganz übersehen, daß man Dutzende von Opern aufzählen könnte, die damals und später ähnliche und andauerndere Erfolge hatten und heute im Archiv ruhen. Nein, dieser Don Pistacchio wäre mausetot, wenn auch die Belebungsversuche mit noch mehr Geschick gemacht worden wären, als sie hier von dem Opern-Dramaturgen Hans Teßmer gemacht wurden. Das Werk beweist eigentlich nur, daß der gestrenge Meister Cherubini auch einmal jung war und auch einmal eine heitere Oper schrieb. Schließlich auch noch, daß er mit deren Zeitstil vertraut war. Mehr nicht! Aber man könnte auch da wieder ein Dutzend Opern dieses Typs namhaft machen, die mindestens so gut befunden werden würden, wie dieser Don Pistacchio. Also noch ganz absehend von Meisterwerken wie Cimarosas Heimlicher Ehe oder gar Mozarts Cosi fan tutte, dieser Krone der spezifischen Rokokooper! — Was den Stoff der Handlung anlangt, so ist er eine Variante der alten Commedia dell' arte. An Stelle des alten Oheims selber ist der Neffe dieses — Don Pistacchio — der Geprellte. Um drei Bräute wirbt der dummstolze Trottel, und alle verlachen ihn, zwei Baroninnen und eine — Straßensängerin. Die Musik weist einige ganz nette Nummern auf, aber entbehrt doch jeder individuelleren Note, und da der Bearbeiter des Textes sich vor allem nicht auf die Konzentration der Handlung verstand, die man in drei langen Akten über sich ergehen lassen muß, stellt sich im Zuschauerraum der böseste Gast ein — die Langeweile. — Und wenn man nun noch Sänger und Darsteller für die Spieloper überhaupt hätte! — Aber vor lauter Prestige- und Rekord-Politik kommt man nicht mehr zu stiller aufbauender Arbeit. Dem ohnedies schon dürftigen Nachwuchs fehlt die erziehende Hand. Stimmkultur ist ein fremder Begriff geworden. Was bei den Damen natürlich in solchen Opern noch mehr empfunden wird wie bei den Herren. Man kann sich also in dieser Hinsicht über die Aufführung, die Hermann Kutzschbach mit geschickter Hand betreute, kurz fassen. Ludwig Ermold als dämlicher Onkel war noch besser als Waldemar Staegemanns nicht minder dämlicher Titelheld, weil er die göttliche Gabe des Humors besitzt. Im szenischen Teil war interessant, daß man sich zu den Verwandlungen der alten italienischen Telari-Bühne bediente, der Prismen-Drehungen, an sich primitiv, aber praktisch. O. Schmid.

Eine Konzertreise führte das Schüler-Orchester des Leipziger Konservatoriums in unsre Stadt und ein von Prof. Walther Davisson geleitetes Morgenkonzert im Vereinshaus nahm einen glänzenden Verlauf. Freilich in Abwesenheit des offiziellen Dresden und vor nur schwach besetztem Saal. Indessen seine zweifellos beabsichtigte Wirkung verfehlte es nicht. Es zeigte, daß die altberühmte Anstalt auf führender Höhe steht, und Max Pauer, der mit dem Orchester herübergekommen war, konnte wenigstens aus dem Munde der Dresdner Zunftgenossen Worte bedingungsloser Anerkennung darüber vernehmen. — Der Eindruck des Konzerts war um so stärker, je mehr die hiesigen Musikverhältnisse zu wünschen übrig lassen. Das hiesige Konservatorium ist letzten Endes ein Privatunternehmen und wird infolgedessen verständlicherweise unter vorwiegend geschäftlichen Gesichtspunkten geleitet. Die Orchesterschule der Staatskapelle dankt ihre Entstehung und ihr Bestehen der idealen Gesinnung und Opferwilligkeit ihrer Gründer und Erhalter. Aber ihre Fortexistenz ist eine in Dresden noch lange nicht genug erkannte Notwendigkeit für die Bedeutung der Stadt als Musikstadt. Ihre Leistungen in den schwierigsten Verhältnissen unter Georg Willes Leitung, den Schuch seinerzeit nicht umsonst von Leipzig nach hier berief, sind höchster Anerkennung wert, doch bedarf sie einer ganz anderen Förderung, als sie ihr zuteil wird. Und diese Angelegenheit ist um so wichtiger für Dresden, weil auch die Oper, früher schlechthin der Mittelpunkt seines Musiklebens, unter den jetzigen Verhältnissen nicht mehr die Rangstellung einnimmt, die sie zu Schuchs Zeiten und vordem hatte. Die Neuzeit mit ihrer Bevorzugung von Gastspiel-Verträgen, ihrem Erst- und Uraufführungen-Wettbewerb und der vorwiegend orchestralen Einstellung ihres Dirigenten wirkt sich auch hier störend auf eine bewußte Ensemble-Bildung aus. Und gerade auf ihrem Ensemble, das gestützt wurde durch die gesicherten Pensionsverhältnisse ihrer Mitglieder, beruhte früher die Rangstellung der Dresdner Oper unter den deutschen Bühnen. An prominenten Einzel-Kräften waren ihr reicher subventionierte Bühnen, wie beispielsweise die Wiener (Hof-) Oper, immer über. O. Schmid.

FRANKFURT a. M. Uraufführung des „Golem" im Frankfurter Opernhaus. Musik von Eugen d'Albert. — Zum Grunde liegt, wie bei Meyrinks Roman, die alte Prager Ghettolegende, der nun Ferdinand Lion auf seine Weise dramatische Gestalt verleiht. Dem Inhalt liegt ein alter, weil wahrer, Gedanke zugrunde: Das Werk wächst leicht dem Schöpfer übern Kopf. Aber hier ist's nicht der Lehrling, der die gerufenen Geister nicht mehr los wird, sondern ein Meister der Kabbala, der weise Rabbi Loew. Man könnte Lions Dichtung allegorisch so deuten: Der Golem (hebräisch, soviel wie Stein), seit vielen Jahrhunderten in der Erde vergraben, ist das unterdrückte jüdische Volk. Ans Licht gebracht, erwacht es zur Besinnung, erkennt seine Knechtung und droht, zu äußerster Rache gereizt, mit Weltvernichtung, bis es durch Liebe bezwungen und erlöst wird. Der reale Vorgang ist dieser: Der Rabbi erweckt in seinem Laboratorium den toten Tonklotz zu Knechtsdiensten. Seele und Sprache versagt er ihm. Aber des Rabbi Ziehtochter Lea vollendet das Schöpfungswerk; ihr holder Gesang macht das Halbtier zum Menschen. Der Golem, in offner Empörung gegen seinen Meister, bricht aus und trägt Tod und Verderben in die Stadt. Wie einst, beruhigt Leas Gesang den Wütenden. Er sinkt in Schlummer und wird vom Rabbi, der die Zusammengehörigkeit beider Wesen erkennt, Lea symbolisch angetraut. Als der Schleier fällt, ist diese tot, zur Sühne für des Vaters Vermessenheit. Dieser, tief erschüttert, entzieht dem Golem wieder den lebenspendenden Zauber. — Als Gegenspieler des Golem ist der um Lea werbende Jünger eingeführt. Eine dem ersten Akt aufgepfropfte Phantasmagorie steht mit der Handlung in keiner zwingenden Verbindung; überhaupt ist dieser Akt zu gedehnt und entbehrt der Schlußsteigerung. Mancher gute Gedanke des Buches ist musikalisch nicht realisierbar, aber dennoch gibt es wirksame Kontraste und lebendige Situationen, aus denen ein geborener Musikdramatiker Kapital hätte schlagen können.

Hier nun versagt d'Albert. Der Erweckungs- wie der Beschwichtigungsgesang Leas ist mit der Inhaltslosigkeit einer Vokalise gegeben; die tierische Brunst des Golem wie sein Aufsteigen in reine Gefühlswelten überzeugen nicht im geringsten; das Zusammenbrechen des Rabbi am Schluß kommt über ein theatralisches Pathos nicht hinaus. Diese meist kühl reflektierende Musik, eine großenteils mit Leitmotiven arbeitende Stilmischung wagnerischer und neu-italienischer Elemente, lebt entweder naturalistisch illustrierend von der Hand in den Mund oder breitet sich in gefälligen Lyrismen oberflächlich aus. Am natürlichsten fließt sie in einigen Szenen mit Lea. Das Ganze wirkt unpersönlich und matt. Die Instrumentation enthält mancherlei Finessen; originell ist in der Zauberszene die Verwendung eines mit dem Bogen gestrichenen Sägenblattes, das wie eine hohe, leidenschaftlich vibrierende Sopranstimme klingt. Aber nichts spricht in dieser Partitur vom bezwingenden Muß des begeisterten Schöpfers.

Unter Clemens Krauß mit seinen Helfern Wallerstein (Regie) und Sievert (Bühnenbilder) und in der wohlgelungenen Ausführung der Hauptrollen (Golem: Jean Stern, Lea: Elisabeth Kandt, Rabbi: Robert vom Scheidt) errang das Werk einen warmen Achtungserfolg.

Im Museum brachte Clemens Krauß zum erstenmal für Frankfurt Paul Hindemiths Konzert für Orchester, op. 38. Der Komponist ist leider immer noch der Modekrankheit des Atonalismus verfallen — womit gesagt ist, daß lediglich rhythmische Reize in die Wagschale fallen. — Serge Prokofjeff hat in seinen letzten Werken einen erfreulichen Anlauf zur Klärung genommen. Doch auch bereits die Ballettsuite „Chout", op. 21, verleugnet die Harmonie nicht gänzlich. Sie ist getragen von einem wild-bizarren Schwung, aber monoton und brutal, wie Strawinsky, wenn er zum Urquell seiner Tatarennatur zurückkehrt. — Neu für uns war auch Mahlers 6. Sinfonie. Er hat, auch auf orchestralem Gebiete, Stärkeres aufzuweisen als sie. Wie immer ist die Behandlung des Kolorits virtuos, ins Unendliche gereckt die Form (Zeitdauer $1^1/_2$ Stunden), zwiespältig und nicht eigentlich originell, wie stets, der Stil des Ganzen.

Ein ernstes, tüchtiges, sehr beachtenswertes Werk ist op. 36 von Walter Braunfels: Präludium und Fuge. — Der Sinfonische Prolog für großes Orchester, op. 108, von Reger, einfallreich und kurzatmig, trägt die Signatur seines Schöpfers; doch ist die Instrumentation hier ganz besonders dick und grau. — Gleichfalls neu war Carl Nielsens Konzert für Violine und Orchester, op. 33; geschickte Arbeit, aber etwas seicht-elegant und kühl. Diese drei Novitäten führte Ernst Wendel in den Montagskonzerten vor.

Als Volkskonzert gab der Orchesterverein eine vortrefflich studierte, wohlgelungene Aufführung von Händels Alexanderfest unter der Leitung von Otto Rottsieper. — Mit den vereinigten Volkschören von Frankfurt, Höchst und Griesheim erzielte in der Festhalle Max Bartsch eine schöne Wiedergabe der Jahreszeiten von Haydn (insgesamt 900 Mitwirkende). — In der Frankfurter Singakademie unter Fritz Gambke errangen die Laudi di San Francesco von Hermann Suter einen großen, vollberechtigten Erfolg. Es ist ein Werk von hoher Schönheit, stark in der Erfindung, warm im Ausdruck und von meisterhafter polyphoner Prägung. Visionär und zauberhaft das Quartett mit Chor im dorischen Kirchenton vom Bruder Mond und den Sternen.

In der Frankfurter Kammermusikgemeinde (unter der künstlerischen Leitung von Maria Proelß) ließ sich das Amarquartett mit Mozart hören. Unter Mitwirkung der eben Genannten und von Emanuel Feuermann (Violoncell) gab es daselbst ferner romantische Kammermusik (Debussy, Schumann, Schubert, Beethoven). Der konzertanten Violine gewidmet war der dritte Abend mit Werken vorwiegend altitalienischer Meister (Hermann Diener mit dem Heidelberger Kammerorchester). — Einen Mozartabend gab als erstes Orchesterkonzert die Gemeinnützige Krankenhilfe mit dem Opernhausorchester unter Clemens Krauß.

Der unter Wallersteins Regie neustudierte und -inszenierte Ring des Nibelungen ist mit der Götterdämmerung zu einem unverhofft glücklichen Abschluß gekommen. Die Mannenszene mit 150 Chorsängern unter Kretzschmars ausgezeichneter Schulung braucht die Vergleichung mit Bayreuth nicht zu scheuen. Auch Fidelio erschien, von Spinnweben gereinigt, in glänzend neuem Gewande. Ferner erlebten Straußens Ariadne und die süßlich-fade Manon von Massenet fröhliche Auferstehung. — Eine sehr vorteilhafte Wahl hat die Opernintendanz mit der Ernennung des hochbegabten Dirigenten Klaus Nettstraeter getroffen. Dr. Hans Scholz.

Weitere Berichte s. S. 50.

AUSLAND:

PARIS. Eine Anzahl der dieswinterlichen Konzerte des Philharmon. Orchesters werden unter Leitung deutscher Dirigenten stehen. Zwei Konzerte mit klassischen Programmen unter Rudolf Siegel und Hans Weisbach haben bereits unter ungewöhnlich warmem Beifall stattgefunden. Als ebenfalls deutsche Solisten wirkten K. H. Pillney (Brahms' D-Moll-Konzert) und der Tenor Friedr. Nitzsche erfolgreich mit.

PRAG. Am tschechischen Nationaltheater gelangte am 12. November Alban Bergs Oper „Wozzek" zur tschechischen Uraufführung. Bergs „Wozzek"-Musik ist Musik des höchst gesteigerten Affektes, eines Affektes, der in Momenten der äußersten Spannung zu Interjektionen greift, den Gesang zur wirksamen bloßen Deklamation herabsinken läßt und der Musik in dramatisch ungeheuer wirkenden Generalpausen sogar Schweigen gebietet. Literarische und musikalische dramatische Wucht und Steigerung sind in diesem Musikdrama zu aufpeitschender und aufregender Einheitlichkeit gestaltet. In den reflexiven und lyrischen Szenen wieder ist Bergs Musik von warmer Innigkeit im Ausdrucke und ergreifender Stimmungszeichnung. Außerordentlich sind die Farbenwirkungen, die Berg in instrumentaler und harmonischer Hinsicht erzielt, außerordentlich vor allem die rhythmischen und dynamischen Künste seiner ausschließlich aus Affekt und Stimmung zusammengesetzten „Wozzek"-Musik. Daß der Schönberg-Schüler Berg musiktheoretisch ein gewaltiger Könner ist, beweist die Form, in die er die einzelnen Szenen des Musikdramas gegossen hat. Einmal ist es eine Suite, die das Gewand der Szene bildet, ein andermal erhält sie das musikalische Kleid einer Passacaglia mit 21 Variationen, hier ist eine Fuge, dort eine Invention als Form des musikalischen Gewandes gewählt. Einzelne musikalische Szenen und Abschnitte hinwiederum sind zu mehrsätzigen sinfonischen Gebilden zusammengefaßt.

Die Aufführung des mit ungeheueren musiktechnischen Schwierigkeiten verbundenen Werkes war hervorragend gut. Nicht genug zu rühmen ist vor allem die Leistung des Opernchefs Ottokar Ostrčil als musikalischen Leiters der Aufführung und des ausgezeichneten Orchesters. Unter den Solisten taten sich namentlich Herr Novak (Wozzek) und Frau Vesela (Marie) sowie die Herren Schütz, Pollert und Jenik hervor. Der Erfolg der Oper war spontan und laut, so daß das Zischen und Pfeifen einzelner mit dem Werke Unzufriedener im Beifalle der Mehrheit unterging. Erst bei der zweiten Reprise der Oper, der zufällig auch die Witwe Gustav Mahlers, der das Werk gewidmet ist, beiwohnte, kam es zu argen Demonstrationen, die in derartige Skandalszenen ausarteten, daß die Vorstellung nach dem zweiten Akte abgebrochen werden und Polizei die Galerien des Theaters räumen mußte. Der nachher mit größter Heftigkeit einsetzende Pressekrieg um „Wozzek", bei dem seitens der tschechischen Gegner der Oper leider in erster Linie das nationale Moment ausgebeutet und darauf hingewiesen wurde, daß das tschechische Nationaltheater seine Kraft zu Unrecht an ein deutsches Werk und im Interesse eines deutschen Komponisten verschwendet hätte, hat die politische Landesverwaltung schließlich bestimmt, die weitere Aufführung des Werkes zu untersagen. —ek.

ROM. Die dieswinterlichen Konzerte werden auch hier im Zeichen Beethovens stehen. In den Augusteums-Konzerten werden sämtliche 9 Sinfonien zu hören sein, zu deren Leitung u. a. auswärtige Dirigenten, bis jetzt Scherchen und E. Cooper, verpflichtet sind. Molinari selbst übernimmt die hier vor zwei Jahren zum erstenmal aufgeführte Missa solemnis. In der Akademie kommen sämtliche Quartette B.s durch das Rosé-, Busch-, Lener- und Leipziger Gewandhausquartett zur Aufführung, wie auch bei den ganzen Veranstaltungen eine Reihe hervorragender deutscher Musiker und Sänger beteiligt sein werden. In Mailand kam bereits die „Neunte" zu wiederholter Wiedergabe, bei der ein solcher Andrang stattgefunden haben soll, daß Polizei und Feuerwehr einschreiten mußten.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft (31. X.—7. XI. 1926).

Das erste Festkonzert war zeitgenössischer Musik gewidmet. Es brachte: H. Kaminski, „Introitus und Hymnus" für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel; desselben „Magnificat" für Solosopran, gemischten Fernchor, Solobratsche und Orchester (im vorigen Jahr in Kiel uraufgeführt); und die dritte reichsdeutsche Aufführung des „König David" von Honegger. Unter GMD. Steins eindringlicher Leitung gelangten die Werke, zumal der mehr durch glänzende Artistik bestechende als durch musikalische Tiefe überzeugende „König David" zu erfolgreicher Wiedergabe. In der äußerst schwierigen Sopransolopartie des Kaminskischen „Magnificat" begeisterte Amalie Merz-Tunner durch Pracht und Wohllaut der Stimme und musikalische Beseelung des Vortrags. Das zweite Festkonzert war als Bruckner-Gedenkfeier veranstaltet mit Bruckners „Neunter" und dem „Te Deum". Die nachhaltige Wirkung der von Prof. Stein machtvoll aufgebauten Aufführungen wurde noch dadurch erhöht, daß dieses Konzert in der Nicolai-Kirche stattfand. Zum ersten Mal wirkten bei diesen Veranstaltungen der „Kieler Oratorien-Verein" und der „Kieler Lehrer-Gesangverein", dessen Leitung seit kurzem auch auf Prof. Stein übergegangen ist, zusammen. Durch die Personalunion des Dirigenten eröffnen sich nach dieser ersten Probe für das Kieler Musikleben äußerst erfreuliche Aussichten hinsichtlich der Aufführungsmöglichkeiten großer sinfonischer Chorwerke.

In einem besonderen Orgelkonzert spielte Oscar Deffner u. a. moderne Orgelwerke, die starke Beachtung fanden, von Hans Fleischer, J. Geierhaas, H. Kaminski. Mit seinem vortrefflichen Kieler a-cappella Chor brachte im gleichen Konzert Prof. Stein u. a. die a-cappella-Gesänge op. 138 von Reger zu tiefgreifender Wiedergabe.

Die Städt. Oper brachte als reichsdeutsche Uraufführung die finnische Volksoper „Oesterbottner" von Madetoja heraus, worüber bereits gesondert berichtet wurde. Weitere Festopern, in dieser Eigenschaft durch Heranziehung hervorragender Gäste unterstrichen, waren „Rosenkavalier", „Boris Godounoff" und „Meistersinger". Paul Becker.

— Im November fand in Bautzen ein zugleich als Kirchenmusikfest gedachtes Regerfest mit je einem Vokal- und Instrumentalkonzert und einem Festgottesdienst statt. Besondere Verdienste erwarben sich hierbei der Heringsche Gesangverein und der Kirchenchor zu St. Petri (Leitung: Domkantor Emil Petzold), wie auch einheimische und auswärtige Solisten (Hans Bassermann, Elsa Pfeiffer-Siegel) zur Mitwirkung gewonnen waren. Die Gesamtleitung lag in Händen des rührigen Domorganisten Horst Schneider.

— Im Mai 1927 wird in Lübeck ein 3tägiges Mozartfest durch den Verein der Musikfreunde unter Leitung Edwin Fischers veranstaltet werden. Geplant sind zwei Orchesterkonzerte, zwei Kammermusik-Matinéen und „Die Entführung aus dem Serail" mit namhaften Gästen.

— Im Frühjahr 1927 wird Wien der Schauplatz eines mehrere Wochen umfassenden, von der Beethoven-Zentenarfeier unabhängigen, Musikfestes sein. Abgesehen von auserlesenen Darbietungen in Theater und Konzertsälen ist ein großer historischer Festzug „Die Geschichte der Wiener Musik" geplant, welcher die Darstellung von Wiens musikalischer Entwicklung von den Minnesängern bis zur Gegenwart in sich begreifen wird.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Städt. Akademie für Tonkunst (früher Philipp Schmidtsche Akademie) in Darmstadt hat im Oktober ihr 25jähriges Bestehen gefeiert.

Das Jenaer Konservatorium, Direktor Prof. Willy Eickemeyer, begann sein 14. Unterrichtsjahr. Im abgelaufenen Jahr wurde es von 301 Schülern besucht; es fanden 7 öffentliche Vortragsabende statt. Das Musiklehrerseminar erfuhr einen Ausbau, es wird z. Z. von 16 Studierenden besucht, die ihre Unterrichtsübungen an der neugegründeten Jugendmusikschule des Konservatoriums absolvieren. Die Zunahme an Berufsstudierenden und an auswärtigen Schülern war auffallend stark.

Die Stuttgarter Hochschule für Musik hat eine Abteilung für Kirchen- und Schulmusik ins Leben gerufen.

Ein „Bund deutscher Musikerzieher" wurde anläßlich der Darmstädter Schulmusikwoche im Oktober dieses Jahres von den aus fast allen deutschen Ländern erschienenen Beauftragten des Schulmusiklehrfaches gegründet; sein Ziel ist die einheitliche fachliche Vertretung der musikalischen Erziehung der Schule bei Korporationen, in der Öffentlichkeit und bei Behörden, desgleichen will er im Sinne unserer Zeit für eine natürliche Weiterentwicklung der musikalischen Erziehung eintreten. Die Führung liegt in den Händen von Walter Kühn, Berlin, woselbst auch der geschäftsführende Ausschuß seinen Sitz hat.

Das städt. Konservatorium zu Hannover veröffentlicht einen Bericht über die Unterrichtsjahre vom Oktober 1919 bis September 1926, der ein kurzes Bild von der gesunden Entwicklung der Anstalt in den letzten Jahren gibt. Ausführliches ist ferner über das 25jährige Gründungs-Jubiläum am 1.—3. Juli 1922 zu lesen. Dem, infolge Ablebens verschiedener Mitglieder, so vor allem Hermann Brunes, des Mitbegründers der Anstalt († 1922), neugebildeten Kuratorium gehören u. a. Gg. Schumann und Dr. Grotrian an. In der Berichtszeit fanden 10 Diplomprüfungen, 30 Vortragsabende und Prüfungskonzerte statt. Besonders angemerkt sei die geplante Errichtung von Freistellen für Orchestermusiker.

Desgleichen liegt von der Staatl. Musikschule in Weimar der Jahresbericht über das 54. Schuljahr 1925/26 vor, der neben der üblichen Statistik und dem Konzertbericht über eine Reihe wichtiger Veränderungen, vor allem im Lehr- und Verwaltungskörper berichtet. Besonders erwähnt sei die zur Tatsache gewordene Einrichtung von Hochschulklassen sowie die 1925 erfolgte Gründung einer Musikabteilung an der Deutschen Aufbauschule zu Weimar.

Das Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M. soll zu einer Staatl. Hochschule für Musik umgewandelt werden.

Ein Lehrstuhl für Musik an der Universität Glasgow soll auf Grund einer englischen Privatstiftung errichtet werden. Durch Erweiterung des Stiftungskapitals plant man auch bereits die Gründung einer Schottischen Nationalakademie für Musik.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

— Zwischen den Vorständen der beiden Aufführungsrechtsgesellschaften, der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT) und der Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (GEMA) ist die seit Jahren erstrebte Verständigung nunmehr erfolgt. Die beiden Vorstände haben im Verein mit dem Vorstand der österreichischen Aufführungsrechtsgesellschaft (AKM) beschlossen, ihre Aufführungsrechte in Deutschland durch eine die drei Gesellschaften umfassende Arbeitsgemeinschaft verwalten zu lassen. Das Ergebnis der gemeinsamen Verhandlungen wird den zuständigen Organen der Gesellschaften zur Bestätigung vorgelegt werden, und es ist zu hoffen, daß in allernächster Zeit der alte Streit um die Aufführungsrechte, der das ganze deutsche Musikleben schwer beunruhigt hat, durch einen ehrlichen Frieden beendigt wird.

PERSÖNLICHES

Fritz Kreisler erhielt anläßlich seiner Stockholmer Konzerte vom schwedischen König das Großkreuz des Wasa-Ordens.

Kammersänger Emil Pinks in Leipzig feierte seinen 60. Geburtstag am 23. November in voller Gesangsfrische, so daß er einen sehr wohl aufgenommenen Liederabend geben konnte.

Todesfälle:

† Graf Bolko von Hochberg, der frühere Intendant der Königl. Schauspiele in Berlin, mit fast 84 Jahren. Unter dem Pseudonym J. F. Franz trat der Graf als Komponist von gediegenen Instrumentalwerken (Sinfonien, ein Klavierkonzert, Streichquartette u. a.) etwa Schumannscher Richtung hervor; auch eine Oper und ein Singspiel entstammen seiner Feder. Hochberg war der Gründer der Schlesischen Musikfeste (1876).

† Rudolf Weinmann, der aus der Schule Sitt-Marteau hervorgegangene geschätzte Geiger, im Alter von 41 Jahren.

† Elisabeth Kohnt-Mannstein, die ehemalige berühmte Hofopernsängerin und spätere Gesangspädagogin, mit 82 Jahren in Berlin-Grunewald.

† Im Alter von 79 Jahren die tschechische Dichterin Else Krasnohorskâ, die als Textdichterin einiger Opern Friedrich Smetanas weitere Berühmtheit erlangt hatte.

† Cyprien Boyer, ein bedeutender französischer, um die Reformierung der Kirchenmusik bemühter Kirchen-Komponist. Er wurde 73 Jahre alt.

† Fritz Cassirer, der bekannte Philosoph und Musikschriftsteller, der letzthin durch sein wenig glückliches Werk „Beethoven und die Gestalt" von sich reden machte. C. war früher eine Zeitlang als Kapellmeister tätig, wie er auch einst bei Pfitzner in Berlin kompositorische Studien getrieben hat. Er lebte zuletzt in München.

† Der französ. Komponist André Wormser mit 75 Jahren.

† Brigitte Thielemann, die Berliner Konzertsängerin und Stimmbildnerin, mit 66 Jahren.

† Louis Fleury, der berühmte Pariser Flötenvirtuos.

† Otto Freiberg, a. o. Professor für Musikwissenschaft in Göttingen, mit 81 Jahren.

† Dr. William Göhring, der langjährige und hochverdiente Vorsitzende der Leipziger Gewandhaus-Direktion, im Alter von 84 Jahren.

† Angelo Masini, der einst berühmte italienische Tenor, mit 82 Jahren. M. sang s. Z. bei der Uraufführung von Verdis „Requiem" die Tenorpartie.

Berufungen und Ernennungen:

— Der Leipziger Organist Hans Hartung an die Johanniskirche in Chemnitz als Nachfolger des nach Leipzig berufenen Karl Hoyer.

— Kapellmeister Josef Achtélik, unserem geschätzten Mitarbeiter, wurde auf Grund seiner musiktheoretischen Verdienste von der amerikanischen Universität Dakotah die Professur ehrenhalber verliehen.

— Otto Keller, der bisherige Konzertmeister vom Landesorchester in Meiningen, als Leiter einer Meisterklasse für Violinspiel an das Konservatorium für Musik in Hagen i. W.

— Waldemar von Baußnern zum Ehrenmitglied des Dresdener Tonkünstlervereins anläßlich eines Kammermusikabends mit seinen Werken.

— Kapellmeister Fritz Mahler, zuletzt am Neuen Theater in Mannheim tätig, an die dortige Hochschule für Musik als Leiter der Opernschule.

— Felix Petyrek zum Leiter der Meisterklasse für Komposition und Klavier an dem staatl. Konservatorium zu Athen.

— Jaques Stückgold als Professor für Gesang an die Berliner Hochschule für Musik.

— Paderewski zum Ehrendoktor der Musik der Universität Cambridge.

— Konzertmeister Willi Müller-Crailsheim in Weimar zum Lehrer für Violine an der staatl. Hochschule für Musik daselbst.

— Edward Dent, der bekannte englische Musikgelehrte, zum Professor der Musik an der Universität Cambridge als Nachfolger des † Dr. Charles Wood.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Das Berliner Philharmonie-Orchester wird unter Furtwängler einige Konzerte in England geben.

— Die erste Rundfunkübertragung von Pfitzners „Palestrina" erfolgte Ende November von der Wiener Staatsoper aus.

— Besondere Verdienste um die Musikpflege in der schlesischen Provinz erwirbt sich der Kantor W. Auler in Gottesberg durch seine allsonnabendlich veranstalteten „Orgelstunden", in der er erste Werke der Orgelliteratur zum Vortrag bringt.

— Der Bach-Verein in Königsberg, Pr., Chorleiter Domorganist Walter Eschenbach, beging kürzlich sein 10jähriges Jubiläum mit einer außerordentlich gut gelungenen Aufführung der „Matthäus-Passion" unter Mitwirkung namhafter Solisten.

— Die „Sängervereinigung Liederkranz" in Oberstein (Nahe) brachte unter ihrem Dirigenten Kapellmeister H. Deichelmann Othegravens Königskinder, Brambachs „Sonnenaufgang" und Werke C. M. v. Webers

vor ca. 2000 Zuhörern zu begeistert aufgenommener Wiedergabe.

— In Warschau wurde im Lazienki-Park das Chopin-Denkmal unter großen, nationales Gepräge tragenden Feierlichkeiten enthüllt.

— Die Hannoversche Singakademie beging am 22. November unter ihrem Leiter Josef Frischen den Tag ihres 125jährigen Bestehens mit einer Festaufführung von Beethovens Missa solemnis und Frischens „Grenzen der Menschheit".

— Auf einer ausgedehnten Konzertreise durch Schleswig-Holstein, Dänemark und Schweden brachten Prof. Hanns Schindler-Würzburg (Orgel) und Wilhelm Schubert-Heidelberg (Violine) neueste deutsche Musik (Werke von Wilhelm Kempff, Franz Schmidt u. a.) zur erfolgreichen Wiedergabe.

— Der bekannte Berliner Tenor Valentin Ludwig bringt in seinen Liederabenden Lieder und Balladen von Viggo Brodersen, Philipp Gretscher und Emil Petschnig zur Erstaufführung.

Einen außergewöhnlich starken Eindruck hinterließ die Dessauer Uraufführung von Walther Böhmes Oratorium „Am letzten Tag" unter Prof. Preitz. Als Solisten wirkten mit: Käte Grundmann, Elly Hartwig-Correns und Kammersänger Sollfrank.

— Die Berliner Singakademie hat eine an Ehrungen reiche Konzertreise nach Österreich, Ungarn und Tschechoslowakei hinter sich. Anläßlich der Wiener Aufführung der H-Moll-Messe wurde Gg. Schumann, dem Leiter der Vereinigung, von dem Vorstand der Wiener Singakademie die vor 20 Jahren gestiftete und nur selten verliehene Silberne Bach-Medaille überreicht.

— Hermann Zilchers „Nacht und Morgen" für zwei Klaviere, Streichorchester und Pauken wird demnächst in Lenzburg (Aargau) seine schweizerische Erstaufführung erleben.

— Eine künstlerisch über den Rahmen einer Kleinstadt hinausgehende Aufführung von Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt" vermittelte unlängst der Fellersche Gesangverein in Eisenberg i. Th. unter seinem Leiter Paul Bauer.

— Alexander Laszlo veranstaltet eine Farblicht-musikalische Tournee durch Deutschland, die Schweiz, Italien und Frankreich, in deren Verlauf etwa 80 Konzerte zur Durchführung kommen. Für den Sommer ist Laszlo für die deutsche Theaterausstellung in Magdeburg engagiert worden.

— Gottfr. Heinr. Stölzels Solokantate „Liebster Jesu, deine Liebe" für Alt, Violine, Viola und Continuo (Violoncell und Orgel), die in der Bearbeitung von J. Bachmair bei Breitkopf & Härtel erschienen ist, wurde bereits in Weimar, Jena, Breslau und Leipzig aufgeführt. Stölzel war ein Zeitgenosse Bachs und von diesem selbst hochgeschätzt.

— Wie aus einer New Yorker Statistik hervorgeht, nahm auch in der letzten Konzertsaison die deutsche Musik wieder einen besonders großen Raum ein. Und zwar waren vertreten: Wagner mit 39 Aufführungen, Beethoven mit 20, Brahms mit 13, Richard Strauß mit 11 Aufführungen. An der Spitze der nichtdeutschen Komponisten erschien Tschaikowsky, jedoch erst an dritter Stelle, mit 16 Aufführungen. Auf Strauß folgen in der Statistik Rimsky-Korsakoff, Debussy, Dvorak und Sibelius. Merkwürdig weit zurück stehen Mozart mit vier, Bach, Schubert und Mendelssohn mit je zwei Aufführungen; Händel, Schumann und Gustav Mahler sind nur je einmal vertreten. Die meistgespielten Sinfonien waren Beethovens V. und die II. und IV. von Brahms. Besonders beliebt waren außerdem die 3. Leonoren-Ouvertüre und das Meistersinger-Vorspiel.

— Altgriechische und byzantinische, sowie neugriechische und orientalische Musik in Zusammenstellung und Bearbeitung von Prof. Konst. A. Psachos-Athen kam kürzlich in München zur Wiedergabe.

— Der Berliner Kontrabassist Westermann entdeckte ein Mittel, um den Klang der Celli und Bässe zu veredeln, darin, daß der Stachel dieser Instrumente nicht mehr massiv, sondern hohl ist.

— Im Luxembourg-Park zu Paris wurde ein Massenet-denkmal enthüllt, wobei Herriot die Gedenkrede hielt.

— Das staatl. kunsthistor. Institut in Leningrad beabsichtigt „Denkmäler der Tonkunst in Rußland" herauszugeben. Für die ersten Bände sind Werke italienischer, in Rußland tätig gewesener Komponisten des 18. Jahrhunderts geplant. Des weiteren soll ein Handbuch der Musikliteratur erscheinen, das Arbeiten erster deutscher Musikgelehrter in russischer Übersetzung bringt.

— Die Errichtung eines Händelfestspielhauses wird in Bergedorf, dem Wohnort Chrysanders, geplant.

— Die Stadt Mainz will Peter Cornelius ein Denkmal errichten.

— „Lazarus", ein fast unbekanntes, fragmentarisches Oratorium von Schubert, erlebte im Münchener Odeon unter Josef Sudert seine erste Wiedergabe.

— Wilhelm Kempff (Stuttgart) hat eine Oper „Die Flöte von Sanssouci" vollendet. Desgleichen Friedrich Haag (München) eine heitere Oper „Der Kristalldeuter".

— In Hamburg hat sich ein Verein der Freunde geistlicher Musik gebildet, der vor allem praktisch durch Konzerte auf breite Volkskreise wirken will.

— Im Beisein der Witwe des Komponisten begingen die Zeitzer rührige Singakademie und das städtische Orchester eine äußerst wohlgelungene Max-Reger-Feier. Zur Aufführung gelangten Sinfonischer Prolog zu einer Tragödie, sowie die Chorwerke „Die Nonnen" und der 100. Psalm. Der junge sehr begabte Dirigent Ernst Glück-Leipzig wurde seiner schwierigen Aufgabe mit größtem Geschick gerecht.

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy

Die musikalischen Zustände, die London zur Zeit durchzuleben hat, sind einfach horrend. Musik als Erhaltungsobjekt, Musik als Lebenszweck, scheint in das Reich der Unwahrscheinlichkeiten eingezogen zu sein. – Aus den Hunderten von unbeschäftigten Musikern sind Tausende geworden, die ihren sonst regelmäßigen Erwerb von einem Tag auf den andern verschoben sehen. Unsere großen Musikinstitute produzieren alljährlich ein enormes Kontingent von Musikern aller Art, die alle auf Engagements warten, die nicht zu haben sind. Der Privatunterricht leidet natürlich auch unter diesen abnormalen Verhältnissen. Nach englischer, ziemlich verbreiteter Anschauung, lernt man „leichter", wenn man sich Stücke auf dem Grammophon, dem Electrophon oder etwa auf dem Pianola vorspielen läßt. Das nunmehr eingeführte mechanische Musizieren fängt an schreckliche Dimensionen zu nehmen und der sogenannte Flügel im drawing room dient nunmehr nur noch für das sorgfältige Arrangement von bevorzugten Photographien und sonstigen Nippsachen. Das große Interesse und das jeweilige intime musikalische Gefühl, das den ausübenden Musiker von jeher beherrscht hat, zerrinnt in Apathie und Gleichgültigkeit, angesichts der abnormalen Zustände, deren Schauplatz die größte Stadt der Welt ist.

Eine erschreckende Reaktion ist eingetreten, die das Elend vieler Tausenden von Musikern heraufbeschworen hat. — Meine Randglossen haben heute eher den Anspruch, ein Nekrolog über Londons musikalische Zustände genannt zu werden, denn aus dem, worüber zu schreiben ich mich anschicke, spricht Elend und Verzweiflung. Es ist ein Thema mit unzähligen grausam grauen Variationen, die alle, wie nicht anders denkbar, in Moll getaucht sind. –

Unser rechtmäßiger Stolz, der in dem Besitz der großen Queens Hall bestand: einem Konzertsaal, der seit 36 Jahren fast alle großen Künstler des Weltalls versammelte, dieses herrliche Besitztum soll nun veräußert werden, um einem Kinema-Theater Platz zu machen!!

Unsere altehrwürdige, seit 115 Jahren bestehende Philharmonic Society droht zusammenzubrechen, ob des geringen Interesses von seiten des großen Publikums. Konzerte jeden Kalibers haben aufgehört finanziell erfolgreich zu sein. Ob Virtuosen-, oder Orchesterkonzerte jeglicher Art — alle müssen sich mit leeren Sälen abfinden. Bloß ein einziger Künstler macht hiervon eine gerechte Ausnahme. Er heißt Fritz Kreisler. Er ist der alleinige Beherrscher des Konzertsaales, der durch die Macht seines populären Namens es zustande bringt, die enorm große Albert Hall vollständig zu füllen, so daß sich viele Hunderte wieder auf den Heimweg machen mußten. Vor 25 Jahren hat noch einer das gleiche beneidenswerte Los geteilt: Paderewski. Doch heute getraut sich selbst dieser ehemalige Prinz unter den Pianisten nicht in London zu konzertieren. Die Ursache liegt auf der Hand: Mangel an Teilnahme! Und so wie die sprichwörtliche Schwalbe keinen Anspruch auf das Nahen des Sommers hat, so hat auch ein einziger Künstler keinen wie immer gearteten Anspruch, das Interesse für das Musikleben wieder ins Geleise oder den alten Schwung zu bringen.

Sehr charakteristisch und ebenso traurig läßt sich heute Sir Thomas Beecham in allen großen Tagesblättern vernehmen. Was immer auch gegen das Bombastische seiner Ausführungen gesagt werden mag, das eine steht fest, daß heute seine schweren Skrupel gerechtfertigt erscheinen. — Er beschuldigt das kaum geahnte, enorme Interesse für die British Broadcasting Company (Rundfunk), das jedes Interesse für ehrliche klassische Musik und jedes Empfinden oder Verlangen für den Konzertbesuch geraubt hat. Es liegt, so erklärt er, musikalisch betrachtet, alles was mit Musik zu tun hat, derart darnieder, daß er es nicht länger mehr mit ansehen könne und daher nach Amerika auswandere, von wo aus er als Dirigent glänzende Anträge erhalten habe. Das ist der Mann, der vor etlichen Jahren in einem trügerischen Enthusiasmus eine halbe Million Pfund Sterling für die „Hebung" der Oper leichtsinnigerweise opferte. Heute ruft er in ironischer Begeisterung aus: „Die Zukunft der englischen großen Oper liegt in Amerika!" —

Jeder Tag bringt neue Überraschungen. Vor kurzem mußte das Gaiety Theatre seine Pforten schließen, nachdem es eine sogenannte Comety-Opera „Love adrift" — eigentlich eine große Oper — in einem kleinen Rahmen aufführte, deren Musik von Ed. Poldini unserem Publikum viel zu schwer schien. In dieser komischen Oper (oder komisch sein sollenden Oper), Text von Vajda, zeigt Poldini, den ich aus Klavierkompositionen sehr schätze, zwar kein Übermaß an Originalität, doch ist alles recht sauber und interessant erfunden. Das ungarische Element in der Musik ist vorherrschend, da sich die etwas langsam bewegende Handlung in Ungarn abspielt. Mr. Taunay, ein junger holländischer, ziemlich couragierter Millionär griff beherzt in den Beutel und glaubte ein Kapitälchen von 15000 Pfund Sterlingen gut angelegt zu haben, als er die Oper in Szene setzen ließ. Es war ein Traum. Nach zwei Wochen stand er vor einem unbarmherzigen Faktum, das ihn bestimmte, das Theater plötzlich zu schließen, ohne den Mitgliedern auch nur das Geringste seines plötzlichen Entschlusses früher mitgeteilt zu haben. Diese holländischen Millionäre scheinen ebenso große als ehrgeizige Opernenthusiasten zu sein; doch ein Londoner Publikum ist,

insofern es sich um eine durchkomponierte Oper handelt, völlig unberechenbar. Eine neue Oper, selbst leichten Kalibers, ohne auch nur ein einziges gesprochene Wort, ist viel zu schwer verdaulich für einen Londoner Opernmagen. Und so endete gar bald der Lebenslauf dieser mit großen Kosten pomphaft ausgestatteten Reklameoper. Eva von der Osten wurde in Dresden für eine führende Rolle — hier mehr für eine fortwährend zankende Rolle verpflichtet. Sie kam, sang, und siegte — leider nicht. Sie paßte nicht recht in den Rahmen dieses spießbürgerlich kleinen Opernbildes. Als vor etlichen Jahren der „Rosenkavalier" zum ersten Male hier aufgeführt wurde, ersang sich Eva von der Osten helle Triumphe. In der Londoner Novität war kein Platz für Triumphe zum Leidwesen aller, die eine gewisse Verehrung für die herrliche Stimme von Eva von der Osten hatten. Unser kunstbeflissener Holländer, Mr. Tannay, rechnete mit Bestimmtheit darauf, daß diese importierte Oper zumindest ein Jahrlang gehen wird. Das unerbittliche Faktum hat somit Recht behalten! —

Die hundertfünfzehnte Saison der Philharmoniker wurde in der Queens Hall unter Sir Henry P. Wood mit der Oberonouvertüre eröffnet, der eine verständnisvolle Aufführung zuteil wurde. Dr. Vaughan Williams, der allmählich in die Front zu rücken scheint, war mit einem Werke vertreten, das er „London-Symphony" benennt. Es ist groß angelegt — vielleicht zu groß — und hört sich in manchen Teilen sehr interessant an. Doch stört häufig ein zu vehementer Redeschwall. Das könnte alles viel kürzer, viel strammer gesagt werden. Die Aufführung war gut, allein sehr ermüdend. — Ein paar Tage darauf spielte an gleicher Stelle Fritz Kreisler mit dem Queens Hall-Orchester. Die Philharmoniker konnten den Saal kaum halb füllen, während der Erzliebling Kreisler den Saal überfüllte. Er spielte das Brahms- und Elgar-Violinkonzert. Ersteres klang unvergleichlich schön. Das Elgar-Konzert leidet an beängstigender Länge und nur lauwarmer Inspiration. Freilich unter Kreislers Fingern gewinnt alles an Glanz und Prägnanz, und er ist heute auch der einzige, der aus diesem Konzert ein Kunstwerk zu schaffen imstande ist. Es haben sich so manche Geiger — erster Güte — damit abgeplagt, doch der ersehnte Erfolg blieb regelmäßig aus. Kreisler ist der Mann für Elgar! —

Ehe die Queens Hall in andere Hände übergeht, soll hier ihres allgemein geschätzten General-Managers, Robert Newman gedacht werden, dessen Ableben vor einigen Tagen erfolgte. Er war der erste, der vor 36 Jahren die Queens Hall eröffnete, und ihm verdankte Sir Henry P. Wood seine Einführung als Dirigenten.

Musikberichte

GERA: Die Reußische Kapelle bescherte im Rahmen ihres 2. Sinfoniekonzertes dem vollbesetzen Hause einen sehr interessanten Novitätenabend. Schwung und Feuer charakterisieren die einleitende Konzertouvertüre op. 12 von Karl Szymanowski. Als Uraufführung folgten nun „Drei Gesänge mit Orchester" von Fritz Hemmann, einem gebürtigen Geraer, der hier Gedanken Tagores in eine an Stimmung reiche Tonsprache übersetzt und in Emma Vilmar-Hansen eine treffliche Ausdeuterin seiner tondichterischen Intentionen fand. Eine weitere Uraufführung war das Klavierkonzert op. 51 des in immer weitere Kreise dringenden Hermann Ambrosius. Ihm, der ein Eigener und Vornehmer ist, war der Leipziger Fritz Weitzmann ein trefflicher Dolmetsch. Seine deutsche Erstaufführung erlebte ferner das Andante mit Variationen für Orchester von Enzio Carabella, ein sehr ansprechendes Werk. Den Schluß bildete die ebenfalls in Deutschland erstaufgeführte Ballettmusik aus „Othello" von Verdi. Mit bewährter Schöpferfreudigkeit stand Hofkapellmeister Prof. Laber am Dirigentenpult. Möge er noch lange dem Musikleben Geras erhalten bleiben!

Von sehr großem Erfolge begleitet war die deutsche Uraufführung der Oper „Ein kurzes Leben" (La vida breve), die jüngst im Reußischen Theater vor sich ging. Es handelte sich um ein Werk des spanischen Komponisten Manuel de Falla, das bereits reichlich 20 Jahre zurückliegt und den Beginn seines tondichterischen Schaffens kennzeichnet. Das zweiaktige Spiel, das unter Kapellmeister Szenkars ausgezeichneter Stabführung bei hervorragender Darstellung seine Reize voll entfalten konnte, handelt von der Tragik eines Zigeunermädchenlebens, das durch die Untreue eines reichen Verführers zertreten wird. Echt spanisches Blut pulst in Rhythmus und Harmonik, speziell der Tänze.

Besondere Hervorhebung verdient ein Konzert des Geraer Bachvereins in der Salvatorkirche, das unter der feinsinnigen Leitung des Konzertmeisters Hanns Keyl die Bachsche Reformationskantate „Ein' feste Burg ist unser Gott" in sieghafter Schönheit neu erstehen ließ. Auch die Kunst des Orgelvirtuosen Kurt Utz (Leipzig) ergriff mit Präludien und prächtigem Fugenwerk die Herzen.

Carl Zahn.

KARLSRUHE. Uraufführung „Der Jungbrunnen", Oper in drei Akten von Bernhard Schuster. — Die Vorlage zur ersten Opern-Uraufführung des neuen Spieljahrs bot Bernhard Schuster mit seinem Erstlingswerk auf musikdramatischem Gebiet, einer von ihm als „romantisch" bezeichneten dreiaktigen Oper „Der Jungbrunnen". Das Jungbrunnenbild von Lucas

(Fortsetzung auf Seite 52)

Cranach hat ihm die Idee eingegeben, Wilhelm Holzamer brachte die Fabel in dichterische Form. So ist ein ziemlich langatmiges Textbuch entstanden, das in deutsche Frühzeit, an die Grenzen von Heiden- und Christentum zurückführt, im mittleren Bild sogar die Antike mit Nymphen, Faunen und dem Großen Pan heraufbeschwört, man weiß nicht recht cui bono. Mythisches und christliches Wunder wechselt miteinander ab; wer Augen hat zu sehen, sehe. Mit den Ohren dagegen hat es seine Bewandtnisse. Die Oper ist schon vor 20 Jahren geschrieben, vor kurzem erst instrumentiert; sie arbeitet mit großem Apparat, die Blechinstrumente werden besonders stark in Anspruch genommen; der Operndirigent muß dauernd das Orchester dämpfen, um der Stimme zu einigem Recht zu verhelfen, und es wird viel gesprochen; zu viel und zu lang, trotz allen schon vorgenommenen Strichen. Das Musikwerk ist, leider, weder gut noch schlecht. Der Kritiker kann nicht ja, aber er will auch nicht glatt nein sagen. Vielleicht würde das Ganze besser bei Verkürzung der Oper um die Hälfte, aber das ist andrer Leute Sache, und wir hoffen, daß dieser Mangel eben auf Kosten des unroutinierten Erstlingswerkes kommt; die zweite Oper des Komponisten, „Der Dieb des Glücks", soll in Wiesbaden mit Erfolg gebracht worden sein. Nun, auch in Karlsruhe war die Aufführung kein äußerer Mißerfolg, es wurde geklatscht, doch will das bei uns nichts besagen. Die Aufführung unter Dr. Heinz Knöll geriet sauber, guter Durchschnitt. Unter den Solisten fiel Emmy Seiberlich auf, die mit ihrer Rolle als Trolla stimmlich und spielerisch fesselte. Die junge Künstlerin wird sich durchsetzen.

Aus den Ereignissen des Konzertsaals sonderte sich eine musikalische Tat des Instrumentalvereins ab, der zur Feier seines 70 jährigen Bestehens die von seinem Chronisten Rudolf Höck ausgegrabene und von Theodor Munz spielgerecht gemachte C-Moll-Sinfonie des ziemlich verschollenen „badischen Mozarts" Josef Martin Kraus (1756—179) zur deutschen Uraufführung brachte. Das Werk hat Eigenart und weiß etwas zu sagen; es verrät Humor und geht in die Tiefe. Der Genuß der Wiedergabe dieses klangschönen Opus hat die vielen Mühen des Vereins um die Aufführung reich gelohnt. Weitere Abschriften aus Kompositionen des in Stockholm wirkenden Künstlers befinden sich in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München. Dr. K. Preisendanz.

KASSEL. Urauff. von Ernst Kreneks „Orpheus und Eurydike".

Die aus der gärenden Gegenwart heraus als selbstverständlich erwachsende Pflicht für die neue Kunst, verbunden mit der besonderen Vorliebe des Intendanten Paul Bekker für die führenden

(Fortsetzung auf Seite 54)

Köpfe unter den jungen Tonsetzern, haben die Tätigkeit der Kasseler Oper mit dieser Uraufführung in den Mittelpunkt des musikalischen Interesses gerückt, die ihre Auswertung weit über die Grenzen Deutschlands fühlbar werden läßt. Damit ist keineswegs von vornherein eine restlose Anerkennung dieser Oper verbunden, die der jugendliche Stürmer bereits mit 21 Jahren geschrieben hat. Schon die dichterische Verarbeitung der bekannten Orpheus-Sage von dem genialen Maler und Dichter Oskar Kokoschka reizt mit ihren rätselvollen Mysterien, weil diese dem unbefangenen Hörer unbequem sind, zum Widersrpuch. Aus den Unklarheiten ist der Kampf der menschlichen Leidenschaften, Liebe, Treue, Mißtrauen, Untreue, Neugierde, Haß und Rache erkenntlich, denen Orpheus und Eurydike in der Zwiespältigkeit ihrer Lebenssehnsucht letzten Endes zum Opfer fallen. Gerade die starke Bildhaftigkeit und der Reichtum an Ausdrucksgestalt in der Sprache hat den Komponisten veranlaßt, zur Klarlegung des gefühlsmäßigen Ausdrucks eine Musik dazu zu schreiben, die, nach seinen eigenen Worten, zur tragenden psychischen Kraft wird. Das mag bis hierher alles wohl begründet sein, zwingt aber, sich mit der musikalischen Anschauung Kreneks auseinanderzusetzen, der im allgemeinen keine der bestehenden musikalischen Gesetze in der bisherigen Weise anerkennt und trotz allem Streit über alte und neue Ausdrucksformen nur Musik schreibt, die er mit keinem der gebräuchlichen Schlagworte eingefangen wissen will. Wie weit diese Auffassung berechtigt ist, muß nicht den einzelnen, wenn auch genialen Führern überlassen bleiben. Das muß die Masse der gebildeten, musikalischen Dilettanten entscheiden, ohne deren Anerkennung die Führer unserer Musik niemals zu Kulturträgern geworden wären. Zweifellos ist die ablehnende Haltung des Publikums sehr stark. Und ob, trotz der enthusiastischen Ausbrüche eines Teils des Publikums in den nächsten Jahrzehnten die Musikliebhaber im allgemeinen sich so umzustellen vermögen, das bezweifle ich. Die Aufnahme seiner Musik ist besonders stark in der jüdischen Gemeinde, die solch spekulativer Musik viel leichter zugänglich ist. Trotzdem stempelt ihn sein fabelhaftes Können, unbeachtet seiner Jugend, zu einer epochalen Größe, an der die musikgeschichtliche Entwicklung nicht ohne weiteres vorbeigehen kann. In einer geradezu faszinierenden Weise steigert er mit allen Mitteln tonaler Entfremdung die dramatischen Höhepunkte, während die farblosen Lyrismen am Anfang der großen Auseinandersetzung zwischen Eurydike und Orpheus auf dem Schiff gänzlich eindruckslos bleiben. Vielleicht ist hier die mangelhafte, melodische Linie daran schuld. Von ganz ungeheuer tiefer Eindruckskraft ist die Behandlung des Chores (Matrosenchöre und Chöre im Schlußbild). In der Tech-

(Fortsetzung auf Seite 56)

nik der Orchestrierung kennt Krenek trotz der im großen und ganzen klaren und feinsinnigen Instrumentation ebensowenig Grenzen wie Schwierigkeiten. Mit den gehäuften Dissonanzen in der Illustrierung der packenden Dramatik mag sich der Hörer bis auf die kurze Einleitung noch abfinden. Aber in lyrischen Stellen bleibt seine Musik auf die Dauer eine Quälerei, aus der sich wie eine Oase der viertaktische reine D-Dur Akkord am Anfang des Nachspiels heraushebt. Zu bewundern bleiben die Leistungen der Sänger, des Orchesters und des Kapellmeisters. Buch und Klavierauszug sind in der U.-E., Wien, erschienen, die sich mit anerkennenswerter Konsequenz für Krenek einsetzt.

Für die szenischen Umrahmungen hatte der Kasseler Theatermaler Paul Schönke nach den Richtlinien des spielleitenden Intendanten eine Reihe von Bühnenbildern geschaffen, die in ihrer visionären Übersinnlichkeit dem Geiste des zwiespältigen Werkes vollkommen angepaßt waren. Mit seltener Hingabe spielte das Orchester unter Dr. Ernst Zulaufs hinreißender Stabführung und sangen Grete Reinhard und Martin Kremer die problematischen Hauptrollen von Eurydike und Orpheus. Georg Otto Kahse, Kassel.

MANNHEIM. Das frisch pulsierende Leben und die erhöhte Aktivität, die sich in unserer Oper seit Beginn der neuen Spielzeit allüberall erkennen lassen, veranlassen uns, mit einem gewissen Optimismus in die Zukunft zu blicken. Diese Stimmung hoffnungsfreudiger Erwartung ist nicht zuletzt begründet in den vorzüglichen Leistungen zweier für unsere Bühne neu gewonnener Kräfte, unseres I. Kapellmeisters E. Orthmann und des Heldentenors Loeltgen, die sich beide bisher vortrefflich bewährt haben. Orthmanns erste größere Tat war eine gründliche und erfolgreiche Neueinstudierung von R. Strauß' „Salome", die seit Intendant Hagemanns Zeiten hier nicht mehr auf dem Spielplan erschienen war. Auch der im allgemeinen als quantité négligeable behandelten Spieloper hat man sich durch eine Neueinstudierung und Neuinszenierung der immer noch unverwüstlichen „Martha" wieder einmal etwas liebevoller angenommen. Die erhöhte Bedeutung, die man im Rahmen der gegenwärtigen Opernreform dem Tanze beimißt, brachte uns einen besonderen Tanzabend unter Leitung von Erich Orthmann, bei dem die musikalische Ausbeute allerdings größer war als die tänzerische. Neben Werken von Respighi und Jul. Weismann interessierte besonders Strawinskys Ballett „Petruschka".

In dem ersten diesjährigen Akademiekonzert konnten wir wieder einmal Furtwängler, den früheren Leiter unseres Nationaltheaterorchesters, begrüßen. Ein ziemlich stilloses und buntscheckiges Programm (Weber, Ces. Frank, Wagners Siegfriedidyll und R. Strauß' „Till Eulenspiegel"!) verur-

(Fortsetzung auf Seite 58)

sachte allerdings, daß die Wogen der Begeisterung diesmal etwas weniger hoch gingen als bei seinen früheren Besuchen. Das 2. Akademiekonzert gewann besonderes Interesse durch das von Elly Ney vorgetragene neueste Klavierkonzert (op. 38) unseres einheimischen Komponisten Ernst Toch. Mit diesem sinfonisch angelegten Werke, bei dem das Klavier sehr oft zum reinen Orchesterinstrument wird, macht Toch einen weiteren und entscheidenden Schritt vorwärts ins Lager der Atonalen. Die Aufnahme war daher auch eine ziemlich zwiespältige. Reichen künstlerischen Genuß vermittelte uns der Altmeister des Taktstockes, F. v. Weingartner als Gastdirigent im 1. Konzert des Philharmon. Vereins. Höhepunkte in den Solistenkonzerten waren die Liederabende Mattia Battistinis und Wüllners, die, beide ungefähr Siebzigjährige, doch noch zu den markantesten Künstlerpersönlichkeiten ihrer Nationen zählen. Eine Enttäuschung brachte das Auftreten des früher so gefeierten Geigers Jan Kubelik, dessen Spiel nur noch von der technischen Seite ein erhöhtes Interesse abnötigt. Alois Haba führte in der „Gesellschaft für neue Musik" sein Vierteltonklavier vor, ohne jedoch besondere künstlerische Genüsse vermitteln zu können. Karl Stengel.

OLDENBURG. Die diesjährigen Hindemithtage brachten als Höhepunkt den „Cardillac". Wohl noch nie war die Spannung so groß als vor dieser Premiere, denn der Ehrgeiz muß schon ziemlich groß genannt werden, wenn eine der kleinsten Bühnen Deutschlands sich ein solch schwieriges modernes Werk zu eigen macht. Doch unser Musikdirektor Werner Ladwig kennt keine Schwierigkeit und scheut keine Mühe, wenn es den Kampf für die Moderne gilt. Hindemith hat ihm eine geniale Auslegung seiner Kunst zu danken und die von Presse und Publikum so begeistert aufgenommene Aufführung des „Cardillac" ist in erster Linie sein Verdienst. Gleiche Anerkennung verdient auch die durchaus persönliche Regieleistung des Intendanten Richard Gsell, der Solisten und Volk einander wirksam gegenüberstellte und dadurch eine vollendete künstlerische Gesamtleistung schuf. — Max Raymers große Darstellungskraft gab dem pathologischen Goldschmied Cardillac dämonische Kraft und vermochte aber auch durch Betonung der Künstlernatur ihn uns menschlich näher zu bringen. Hervorragend war Edith Delbrück als Tochter, von besonderem Reiz die Dame der Hanna Gorvina. Glänzend die Leistung von Chor (Kapellmeister Trauneck) und Orchester. Georg Linnemann.

STETTIN. Da Hubert Patákys „Traumliebe" gelegentlich der Königsberger Aufführung im Maiheft der Z. f. M. besprochen wurde, sei auf die damalige Inhaltsangabe hingewiesen, andererseits aber

(Fortsetzung auf Seite 60)

betont, daß das Werk Patákys, der sein eigener Textdichter war, in der sehr sorgfältigen Gestaltung durch Kapellmeister Großmann und in stilistisch guter Inszenierung hier einen ungleich günstigeren Eindruck erweckte. Wünscht man auch hier und da, so vor allem in der Trinkszene zu Anfang, schon im Interesse der Singstimmen, dem Orchester mehr Durchsichtigkeit, so hat der Komponist für das dann folgende phantastische Traumleben, das — halb Pantomime, halb Geistertanz — in einen ausdrucksvollen Trauermarsch ausmündet, gerade die rechten Farben auf der Palette und weiß sie mit ebensoviel Geschmack als Phantasie zu verwenden. Ein Liebesduett von solchen Ausmaßen endlich kann nur ein echter Melodiker schreiben, der so sehr mit dem Herzen schafft, daß auch seine Ekstase echt bleibt. Gelegentliche Melismen von italienischer Prägung können dem Eindruck nichts anhaben, daß es sich hier in Dichtung wie Musik um Eigenwuchs handelt. Sicher hat Patáky mit diesem Werk noch nicht sein letztes Wort gesprochen — seinem weiteren Schaffen darf man mit berechtigten Erwartungen entgegensehen. Ph. Gretscher.

WEIMAR. Als Schluß des Berichtes im Novemberheft muß noch nachgetragen werden eine Max-Reger-Feier in der Stadtkirche anläßlich des 10. Todestages des Meisters. Hierbei gab es

(Fortsetzung auf Seite 62)

eine künstlerische Überraschung: die junge Orgelkünstlerin Erna Handke aus Pirna, die mit erstaunlichem technischem Können und klarster musikalischer Disposition das Riesenwerk der „Inferno-Fantasie“ sowie die Choral-Fantasie „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, meisterte. Als Vokalsolistinnen wirkten mit Tilde Wagus, unsere hochgeschätzte Sopranistin, die den verinnerlichten Ton von Regers katholischer Romantik wunderbar traf, und Charlotte Sempell, die Altistin des Gothaer Landestheaters, deren volltönende echte Altstimme in Einzelgesängen wie in Duetten zu herrlichster künstlerischer Geltung kam. Friedrich Martin.

GESCHÄFTLICHE MITTEILUNGEN

— Eine Bewegung von internationaler Bedeutung beginnt soeben das allgemeine musikalische Leben zu erfassen. Es handelt sich um die von der Firma J. Mollenhauer & Söhne, Kunstwerkstätten für Holzblasinstrumente, Fulda, in die Wege geleitete Wiedereinführung einer einheitlichen Orchesterstimmung von A = 870 Schwingungen (Pariser Kammerton) um dem nachgerade zu unerträglich gewordenen In-die-Höhe-Treiben der Orchesterstimmung eine Grenze zu setzen. Wie von authentischer Seite verlautet, wird sich nunmehr auch die Kunstkommission des Völkerbundes mit dieser Angelegenheit beschäftigen.

— Über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst wird im Bärenreiter-Verlag, Augsburg, ein ausführlicher Tagungbericht mit sämtlichen Vorträgen usw. erscheinen.

— Der Katholische Kirchenmusikverlag Friedrich Pustet, Regensburg, beging am 13. November die Feier seines 100 jährigen Bestehens.

— Die Pianofortefabrik Carl Bechstein, Berlin, hat unter dem Titel „Bechstein-Chronik 1925“ eine geschmackvoll ausgestattete Schrift herausgegeben, der als Ausschnitt aus der Geschichte des Hauses Bechstein das Jahr 1925 zu Grunde gelegt ist.

— Im Steingräber-Verlag, Leipzig, ist soeben als Fortsetzung von Schützes weitverbreitetem Lehrgang des Klavierspiels das 11. Heft (Sonaten und Stücke) erschienen. Ebendaselbst erschienen: Die 1. Fassung von Liszts berühmten „Glocken von Genf“ in der Bearb. von Prof. Br. Hinze-Reinhold; ferner „Aus güldnem Bronnen“, 33 deutsche Volkslieder für gem. Chor bearb. von Bernh. Schneider.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

94. JAHRG. LEIPZIG / FEBRUAR 1927 HEFT 2

Bachs „Kunst der Fuge" und die Gegenwart

Von Dr. Alfred Heuß

Der musikalischen Welt steht in diesem, an und für sich Beethoven geweihten Jahr, ein bedeutsames Ereignis ungewöhnlichster Art bevor: Johann Sebastian Bachs letztes Werk, die sog. „Kunst der Fuge", soll durch eine überhaupt erste Aufführung der Musikwelt erschlossen werden. Was schließt dieser Satz nicht alles in sich ein! Mit ein paar Worten gesagt: Über 175 Jahre Musikgeschichte, die Jahre von Bachs Tode bis zur Gegenwart. Und wir fügen gleich hinzu, daß, wenn es wirklich gelingen sollte, dieses in seiner Art großartigste Werk der gesamten Musikliteratur in einem halbwegs auch innerlichen Sinne — also von jeder äußeren Sensation denkbar weit entfernt — unsrer Zeit zuzuführen, dieses Gewinnen als ein gewichtigstes Zeugnis dafür angesehen werden dürfte, daß es mit unsrer Musik — und damit hängt unendlich viel zusammen — auch wieder einmal bergauf gehen wird und wir in eine gereinigte Luft gelangen werden. Wird dieses Werk vor allem von der heranwachsenden Komponistengeneration als das verstanden und innerlich verarbeitet, was es seiner eigentlichen Natur nach ist, das gewaltigste Beispiel innerster musikalischer Zucht bei unendlich starkem, wenn zunächst noch so verborgenem Leben, so wird dadurch jener Boden gewonnen, den unsre Zeit, vor allem der beste Teil unsrer Jugend, als den ersehnten wohl im Auge hat, ihn aber ohne einen Zuchtmeister nicht erreichen kann. Denn es bedarf doch wirklich keines besonderen Scharfsinns, um sich darüber klar zu sein, daß, soll einem echten Kontrapunkt wieder sein Recht werden, er ein Komponistengeschlecht vorfinden muß, das dem Wesen des Kontrapunkts auch entspricht, also in männlichster Zucht aufgewachsen ist. Bei unsern Jazz- und materialistischen Atonal-Kontrapunktikern werden diese männliche Zucht auch die bewegtesten Freunde dieser Musik nicht vertreten finden wollen, wir wollen uns aber auch darüber klar sein, daß in unserm Musikleben Elemente vorhanden sind, die sich die Auseinandersetzung mit dem Wesen des Kontrapunkts nicht leicht machen.

Ich sprach von den 175 Jahren Musikentwicklung, die die Geschichte von Bachs „Kunst der Fuge" in sich schließt. Es mußte nämlich tatsächlich unsre aufgerüttelte Zeit mit ihren so vielfach sich widersprechenden Tendenzen kommen, damit überhaupt einmal der kühne Gedanke gefaßt werden konnte, dieses als abstrakt angesehene

Werk zu klingendem Leben zu erwecken. Als es Bach in seinem letzten Lebensjahr verfaßte und — bezeichnend genug — soweit selbst für eine Veröffentlichung sorgte, wußte keiner besser als er, wie unzeitgemäß es sei. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war der lebendige kontrapunktische Stil auch in Deutschland fast so gut wie tot, Händel und Bach die letzten großen Zeugen für ihn. Was Bach an kontrapunktischen Musikern noch um sich erblickte, war ein kleines Geschlecht und die laue, verständnislose Aufnahme, die das nach seinem Tode zusammengestellte Werk erfuhr, hätte ihn wohl schwerlich überrascht. Wir können somit mit Sicherheit sagen, daß Bach an einen Erfolg dieses seines schwierigsten Werkes bei der Generation seiner Zeit keineswegs dachte, und es deshalb um so mehr ins Gewicht fällt, daß er bei diesem Werk für eine Veröffentlichung Sorge trug. Wie stand es denn eigentlich um ihn als Komponisten, was mußte er sich in immer einsamer werdenden Stunden sagen? Daß fast sein ganzes, nur handschriftlich erhaltenes Lebenswerk verlorengehen könne, es keineswegs eine sichere Gewähr gebe, es dem Untergang zu entziehen. Was sind Handschriften, wenn auch etwa in verschiedenen Abschriften verbreitet, im Strome der Zeit, und im besonderen einer Zeit, die mit dem Bachschen Musikideal bereits so gut wie gar nichts mehr zu tun hatte, einer Zeit, die nicht nur einer echten Kirchenmusik den Abschied gegeben hatte, sondern auch von dem ganzen Stil der Bachschen Musik, instrumental und vokal, nichts mehr wissen wollte, einer Zeit, die in jeder Beziehung andre Ziele verfolgte? Befand sich nicht die ganze Musik im Fluß, war nicht alles, der Gebrauch der Singstimme wie besonders der Instrumente, dem Wandel der Entwicklung unterworfen, waren nicht manche Instrumente seiner früheren Zeit bereits ausgestorben und andre an ihre Stelle getreten? Gab es überhaupt ein Bleibendes, Seiendes in der Tonkunst? In derartigen Erwägungen erblicke ich ebenfalls einen Grund, warum Bach demjenigen Werk, das er auf jeden Fall erhalten wissen wollte, eben unsrer „Kunst der Fuge", keine Bezeichnungen beigab, von welchen Instrumenten es gespielt werden solle, es auch keineswegs aus dem Wesen bestimmter Instrumente — höchstens der Orgel — heraus erfand. Es wird immer Streich- und Blasinstrumente in verschiedenen Stimmlagen geben, sagte sich der stille Musikphilosoph in der Leipziger Kantorenstube, ob es aber gerade heutige Geigen, Oboen und Hörner sein werden, das ist nicht nur zu bezweifeln, sondern sogar zu verneinen. Wissen wir es etwa, drängen sich nicht gerade auch in unsrer Zeit neue Instrumente heran? Keineswegs hatte etwa Bach im Sinn, „abstrakte" Musik zu geben, Musik, die nur zum Lesen, für inneres Hören bestimmt ist und nicht etwa für den sinnlichen Klang. Da hätte er sowohl sich selbst als Gesamtpersönlichkeit wie dieses Werk im Besonderen verleugnet, in dem vielmehr ein derartiges, etwa bis zum Dämonischen gehendes Leben pulsiert, daß es überhaupt nur durch eine sinnliche Wiedergabe zu klarem Bewußtsein gebracht werden kann. Der Trugschluß, daß das Werk wegen Fehlens der ausführenden Organe überhaupt nicht zur Aufführung bestimmt sei, mag ebenfalls dazu beigetragen haben, daß es erst heute von der Bachbewegung erfaßt wird.

Warum war es aber Bach gerade bei diesem Werk darum zu tun, daß es sich auf alle Fälle in eine ungewisse Zukunft rette, gerade bei diesem, dem an sich unzeitgemäßesten aller seiner Schöpfungen? Warum schrieb er es überhaupt? Wir fragten bereits: Gibt es überhaupt in der wandelbarsten aller Künste ein Bleibendes, Seiendes? Und Bach, der während seines ganzen Lebens kein zeitgemäßer Komponist gewesen war und deshalb tiefer über diese Probleme nachgedacht hat als wohl je ein Meister der Tonkunst, Bach beantwortet diese Frage damit, daß er ein Werk schreibt, das, von allem zeitlich Bedingten Abstand nehmend, mit noch nicht dagewesener Schärfe zu den Urele-

menten abendländischer Musik dringt und von ihnen den Extrakt, die letztmögliche Folgerung zu geben sucht. Die Tonkunst mag sich, wird sich Bach gesagt haben, wenden wohin sie sich will, von den Elementen, wie sie hier zu künstlerischer Fassung gelangen, kann sie nie ganz und gar loskommen, solange sie überhaupt abendländische und ernste Tonkunst bleiben will, und so möge dieses Werk zusammenfassen, was es an zeitlosen, keiner Entwicklung, noch weniger einer Mode unterworfenen Elementen in der Tonkunst gibt. Wir wissen nicht, ob Bach dem Werk wirklich den Titel „Kunst der Fuge" geben wollte; fehlt uns zu der gigantischen Schöpfung ja nicht nur der Schluß, sondern auch der verbürgte Titel, der, wie es Bachs Art war, derart bezeichnend gehalten worden wäre, daß er ein ganzes Vorwort ersetzt hätte. Die Bezeichnung „Kunst der Fuge" ist wohl ganz gut und mag auch vielleicht in Bachs Munde geführt worden sein; er ist aber keineswegs erschöpfend. Die „Kunst der Fuge" ist zugleich ein Variationenwerk, sofern die Themen sämtlicher Fugen und sämtlicher Kanons Variationen eines einzigen Hauptthemas sind. In der Art, wie Bach die Variation für dieses kontrapunktische Werk heranzog, war sie schließlich doch etwas Neues in der Tonkunst, zugleich ist aber die Variation eines der dem innersten Wesen der Tonkunst entspringenden Elemente, durfte somit in diesem Extrakt der Tonkunst nicht nur nicht fehlen, sondern auch entscheidend beteiligt sein. Wir haben allen Anlaß anzunehmen, daß Bach auf die kühne Neuerung, Fugen auch variationsmäßig zu entwickeln, erst in diesem Werke kam, denn in dem der „Kunst der Fuge" vorausgehenden und in Verschiedenem mit ihr übereinstimmenden „Musikalischen Opfer" fehlt jede Anwendung der Variation. Noch bis heutigentags ist es auch — meines Wissens wenigstens — keinem späteren Komponisten in den Sinn gekommen, ein Fugenwerk auch variationsartig anzulegen. Das ist erst Zukunftsmusik, Bachs „Kunst der Fuge" erscheint ja auch erst wirklich auf der Bildfläche. Die Verbindung von — thematischer — Variation und Polyphonie gibt also unserm Werke das innere Kennzeichen. Es ist somit nicht ausgemacht, ob es Bach vielleicht doch anders bezeichnet hätte, da er zudem die einzelnen Sätze nicht mit Fuge, sondern mit dem weit dehnbareren Begriff „Contrapunctus" bezeichnet. Was gäbe man heute für den originalen, mit Bachscher Gründlichkeit ausgeführten Titel!

Den Anstoß zu dem Werk hat indessen ein äußerer Umstand gegeben, Bachs Besuch in Berlin im Jahr 1747, sein Spiel vor Friedrich II. und die Komposition des „Musikalischen Opfers". Man erkennt schon hieran, was eine äußere Anregung vermag. In Leipzig, das ihm keinerlei Antriebe mehr zu geben vermochte, lebte Bach damals still und ohne äußeren wie inneren Ehrgeiz. Er kommt nach Berlin, noch einigermaßen einer Stätte für unzeitgemäßen ernsten Stil in der Musik, der erste Kopf der ganzen damaligen Welt zeigt ihm verständnisvollste Teilnahme, spielt ihm ein unbedingt vorbereitetes Thema vor, das mit der zeitgenössischen Fugenthematik so gut wie nichts zu tun hat, Bach extemporiert darüber in ausgedehnten Sätzen, wie es nur ein Bach vermochte, um aber „bald zu bemerken, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte". Gleich hier setzt auch ein grobes Mißverständnis ein. Noch heute glauben Musiker sagen zu dürfen, daß Friedrich das Thema nur so im Vorbeigehen aus dem Ärmel geschüttelt, es, wie Harburger in seiner letzthin erschienenen Schrift „Die Ausdrucksformen der Musik" bemerkt, als etwas thematisch ganz Untergeordnetes „getippt" habe, während es ein Bach, der nicht den geringsten Grund zum Lügen hatte, als den „edelsten Teil" seines Werkes bezeichnet. Die neueste, von Harburger mit theoretischem Scharfsinn

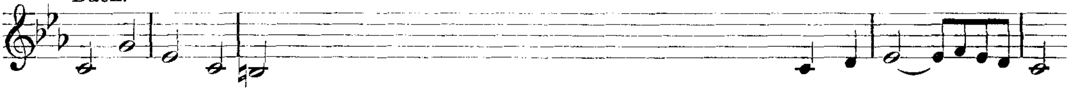
vertretene Weisheit geht nämlich dahin, daß es beim Kontrapunkt gar nicht auf ein irgendwie bedeutsames Thema ankomme, sondern es lediglich kontrapunktisch gedacht zu sein brauche; dann lasse sich aus ihm die ganze mittelalterliche Mystik entwickeln. Und da für diese allerdings zeitgemäße Ansicht — denn freut euch, ihr Komponistenleut, die Erfindung charaktervoller Themen ist ein Zeichen von Schwäche und ein Zeugnis verkehrter Einstellung zu einer wahren, von der „Morgenröte“ des Mittelalters beschienenen Musik —, für dieses mit größtem Ernst in Szene gesetzte Manöver auch Bach und gerade das königliche, von Bach als solches bewertete Thema als Kronzeugen angerufen werden, so möge beizeiten das Nötige an Hand der in Frage kommenden Konkreta bemerkt werden. Es ist aber mehr als ein starkes Stücklein, ausgerechnet Bach, der die ausgeprägtesten Charakter-Fugenthemen bildete, die es gibt, als Beweis für die allerneueste Kontrapunkt-Ästhetik anzusehen. Daß es bei Bach auch unscheinbare Themen gibt, wer hätte es nicht betont! Charakter, neuzeitlichen, haben alle.

Das königliche Thema, für das „Musikalische Opfer“ der Entstehungsgrund, hat aber, mitsamt der durch dieses Werk neu angeregten streng kontrapunktischen Beschäftigung, noch weiter gewirkt; es führte auch zur „Kunst der Fuge“. Nicht unmöglich übrigens, daß der Berliner Besuch Bach auch zeigen mochte, die strenge Musik habe doch auch noch ihre Anhänger und er deshalb künstlerisch neu gekräftigt nach Leipzig zurückkehrte. Das Thema der „Kunst der Fuge“ steht nämlich mit dem königlichen Thema in Verbindung, worauf als erster Wolfgang Graeser in seiner Arbeit über das Werk (Bach-Jahrbuch 1924) hingewiesen hat. Diesem jungen Manne, einem erstaunlichen Beispiel von seltener Frühreife, ist es nämlich zu verdanken — ich komme später noch darauf zu sprechen —, daß die Angelegenheit der „Kunst der Fuge“ von neuem in Fluß gekommen ist und zu greifbaren Ergebnissen führen wird. Die Verwandtschaft der beiden Themen ist aber noch stärker, als wohl auch Graeser annimmt. Schneidet man nämlich dem königlichen Thema den chromatischen, thematisch zu subjektiven Teil aus, so bedarf es nur einiger Bachscher Griffe, um sein eigenes Thema erstehen zu lassen. Man vergleiche — ich gebe Bachs in d-Moll stehendes Thema in der Tonart des königlichen — die beiden Themen:

Friedrich II.



Bach.



und man wird ohne weiteres gewahr, daß das königliche Thema dem Bachschen Modell stand. Wie auf Zauberwort werden von einander getrennte Quadermauern zusammengeschoben, es entsteht ein denkbar konzentrierter Bau, wobei aber die beiden, genau gleichgroßen Hälften deutlich erkennbar sind[1]). Aufs erste macht dieser monumentale Quaderbau vielleicht einen starren, unbewegten Eindruck, hört man sich mehr hinein, so fühlt man bei aller Objektivität eine gewaltige, in sich geschlossene Melancholie,

[1]) Wäre Hugo Riemann, der eine an sich ganz ausgezeichnete Arbeit über die „Kunst der Fuge“ geschrieben hat dieser Zusammenhang der beiden Themen bekannt gewesen, so wäre er unmöglich zu der eigentümlichen Auffassung gelangt, das Bachsche Thema reiche nur bis zum vierten Takt (dem Ton es), die weiteren Noten seien Anschlußmotiv.

die Melancholie eines großen Mannes. Sie ist im königlichen Thema ebenfalls vorhanden und zwar abgesehen von dem das Visier allzustark öffnenden chromatischen Teil. Der Ausdruck großartiger Melancholie dürfte der innere seelische Grund gewesen sein, warum das Thema Bach nicht frei ließ und er ihm seine eigene Prägung gab. Auf keinen Fall ist zu bezweifeln, daß das Thema der „Kunst der Fuge" und mit ihm also auch das ganze Werk in engster Verbindung mit dem königlichen Thema steht, es also Berlin mit seinem großen König war, dem wir Bachs letztes Werk mittelbar zu verdanken haben. Gerade im Hinblick hierauf haben wir auch in unserem Bericht über das Berliner Bachfest (Novemberheft 1926) dem Bedauern Ausdruck gegeben, daß Berlin sich nicht zur Uraufführung der „Kunst der Fuge" entschloß.

Die Schicksale des Werkes sind bald erzählt. Wir müssen trotz allem sehr dankbar sein, daß die Nachkommen Bachs immerhin so viel Pietät aufbrachten, das Werk, so weit es vorlag — über dem dritten Teil, der grandiosesten aller Fugen, der Quadrupelfuge mit dem Thema BACH, starb Bach, ohne das Werk zu vollenden —, vollständig stechen zu lassen und zu veröffentlichen. Der größere und wichtigste Teil lag soweit in Bachs Edition vor, sofern die ersten elf Fugen noch zu seinen Lebzeiten gestochen worden sind und in seiner Anordnung vorliegen. Was zwischen diesen Stücken und der nicht vollendeten Schlußfuge liegt, Kanons und Spiegelfugen, erfuhr eine willkürliche und verständnislose Zusammenstellung, und es ist tatsächlich erst dem jungen Graeser geglückt, in dieses fast chaotische Durcheinander Ordnung zu bringen. Ein so außerordentliches Verdienst dies ist und so notwendig diese Vorarbeit auch war, wir werden uns trotzdem darüber klar sein, daß das Werk in seinem wertvollsten Teil auch ohne diese Neuordnung verstanden werden konnte, wobei meine Auffassung dahin geht, daß ich sämtliche Kanons und selbst Spiegelfugen — vielleicht mit Ausnahme von Nr. 18 in der neuen Einteilung — daran gäbe, wenn Bach die Schlußfuge vollendet hätte. Es erscheint mir Wahnwitz, zu anderm Zweck als dem eines Experiments — H. Riemann lieferte durch ein solches den geglückten Beweis, daß diese Fuge wirklich zur „Kunst der Fuge" gehöre — den Satz vollenden zu wollen; mag der Versuch einen Kontrapunktiker — wie z. B. Busoni — auch deshalb locken, weil es sich nunmehr in diesem Schlußteil „lediglich" darum handelt, mit vier gegebenen und aufeinander abgestimmten Themen zu arbeiten. Wer glaubte von innen heraus selbst einer an sich scheinbar gelungenen Lösung, wer will das Letzte und Größte eines Bach sagen und können wollen! So erscheint auch mir als beste Lösung, dem Werk einen Schluß zu geben, der Praxis der Originalausgabe zu folgen, die an den Schluß Bachs allerletzte Komposition, die vierstimmige Bearbeitung des Chorals „Vor deinen Thron tret ich hiemit" stellt.

Hält man sich die Entwicklung vor Augen, die die Musik nach Bachs Tode — und schon lange vor ihm — eingeschlagen, so braucht man sich nicht im mindesten darüber zu verwundern, daß in dieser ganzen Zeit die „Kunst der Fuge" keine oder höchstens eine verlegene Rolle spielte. Die Aufgaben, die sich die Musik stellte, waren völlig anders geartet, einzig der letzte Beethoven in seinen kontrapunktischen Werken strebte Zielen zu, die mit denen des späten Bach gewisse Ähnlichkeiten aufweisen; wir werden aber so offen sein frei zu bekennen, daß dieser letzte Beethoven noch keineswegs auch nur einigermaßen verstanden ist. Keineswegs wußte und kannte etwa Beethoven etwas vom späten Bach, um so schwerer wiegt es, daß ein Beethoven, inmitten einer ganz andern Entwicklung stehend, für seine Person Entwicklungen vorausnahm, die erst heute, wenn auch noch verkrampft, greifbarer werden. Hat doch Beethoven das 19. Jahr-
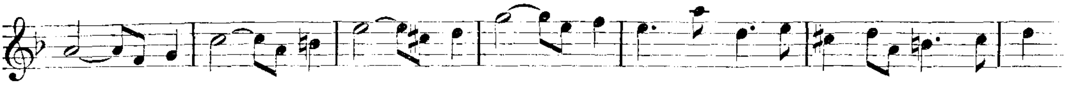
hundert gleich zu Beginn desselben erfüllt; er reicht aber in seinen letzten und gerade kontrapunktischen Schöpfungen auch weit über dasselbe hinaus. Der letzte Beethoven würde, so er sie gekannt hätte, die „Kunst der Fuge" sicher als eine höhere Offenbarung angeschaut haben. Übrigens hätte er sie ganz wohl kennen können, da 1802 eine Ausgabe von H. G. Nägeli erschienen war, die Graeser sogar als die bis dahin beste ansieht. Aber es liegt im Wesen mancher und gerade auch großer Musiker, daß sie sich nach Abschluß ihrer grundlegenden Studien merkwürdig wenig um das kümmern, was um sie herum geschieht, geradezu ein Phänomen, dem einmal besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte. Auf diesem Gebiet wird übrigens die Zukunft an die Musiker ganz andre Forderungen stellen, sofern ein inneres Studium, ein Einverleiben verschiedener, auch entlegener Stilarten für den kommenden Musiker eine Grundbedingung sein wird. Auch hier hat Brahms der Entwicklung bereits die Bahn gewiesen.

Ganz wenig verlautet von der „Kunst der Fuge" in der Zeit der musikalischen Romantik, obgleich sie vor allem ein Mendelssohn und Schumann sicher gekannt haben. Denn 1841 war Moritz Hauptmanns Abhandlung über das Werk erschienen, die auch 20 Jahre später aufgelegt wurde. Es wäre überhaupt falsch, anzunehmen, daß dem Werk keine Teilnahme von seiten der deutschen Musiker entgegengebracht wurde. Auch Hugo Riemann gibt in der zweiten Auflage seiner bei Max Hesse erschienenen Schrift (1894) seiner Freude darüber Ausdruck, daß es zu einem Neudruck bei einem Verbrauch von 3000 Exemplaren gekommen sei (1916), und da keiner sich eine Analyse eines derartigen Werkes kauft, ohne es zu besitzen, so sind denn doch heute Tausende von Exemplaren der „Kunst der Fuge" im Umlauf. Freilich, wie wenige von den vielen mögen zu einem inneren Verhältnis zu dem Werk gekommen sein, über das Urteile wie das von C. D. van Bruyk in seinen Analysen des wohltemperierten Klaviers laut werden konnten, daß manches in ihm keine Musik mehr sei, „sondern völlig ins Barbarische, Abstruse und zu einer Art kontrapunktischer Katzenmusik ausarte". Vergleicht man übrigens die Urteile der Bachforscher miteinander, so läßt sich beobachten, daß mit der Zeit der Ton dem Werk gegenüber an innerer Wärme gewinnt und nicht allein von der Achtung vor der einzigartigen Kunst getragen wird. Spitta, der sich hinsichtlich der letzten Fuge allerdings noch der großen Täuschung hingab, sie sei ein besonderes Werk, prägt bereits das Wort, daß die „Kunst der Fuge" nichts anderes als eine einzige „Riesenfuge" sei, fühlt also die organischen Zusammenhänge, den künstlerischen Gesamtorganismus klar heraus, während Riemann, dem wir hinsichtlich formaler Analyse — nebst manchen überraschenden seelischen Einblicken — das bisher Beste verdanken, in dieser Hinsicht einen Rückschritt bedeutet; als Ganzes betrachtet, erscheint ihm die „Kunst der Fuge" nicht ein „eigentliches Kunstwerk, sondern ein Schulwerk", da der „didaktische Zweck der Zusammenstellung ja einleuchtend sei. Jede einzelne Nummer des Werkes erhebe indessen Anspruch darauf, als ein selbständiges kleines Kunstwerk betrachtet zu werden."
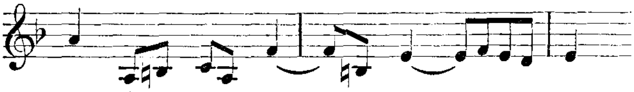
Und nun sind wir denn auch in der Gegenwart. Etwas ganz Außergewöhnliches ereignet sich hier. Ein Sechzehnjähriger, der heute im 21. Jahre stehende Wolfgang Graeser, entdeckt, was 175 Jahre nicht sahen, den organischen Zusammenhang des ganzen Werkes, dringt tiefer in seinen Stil ein als irgend einer seiner Vorgänger, bringt auf scharfsinnigste Weise — Graeser ist neben seinen sonstigen zahlreichen „Funktionen" auch ein hervorragender Mathematiker — Ordnung in das Chaos der Stücke, geht von hier aus aber noch viel weiter und faßt den kühnen Gedanken, das Werk durch

seine Aufführung auch dem sinnlichen Leben zu schenken, indem er jeden der neunzehn Teile, seiner Eigenart entsprechend, nach Grundsätzen des Bachschen Orchesters instrumentiert und derart für eine Aufführung bereit stellt. Und eine solche soll im Mai an einem von der Stadt Leipzig gegebenen Bachfest stattfinden, Karl Straube wird die gegen vier Stunden dauernde, in zwei Teilen sich vollziehende Aufführung leiten und zum erstenmal wird zu deutlichem, klanglichen Leben erweckt, was vordem auch von denen, die sich um das Werk bemüht haben, nur auf Klavier oder Orgel, und zwar etwa mühsam und unvollständig genug, wiedergegeben werden konnte. Es wird dies einer der größten Tage in der Geschichte der Bachbewegung werden können, denn das Werk erscheint in einer Zeit, in der gewissermaßen die Augen auf ein, auf das kontrapunktische Ereignis gerichtet sind. Auch wer Bach zu kennen glaubt, wird sich einem Neuen und Ungewohnten gegenübergestellt sehen, denn die „Kunst der Fuge" steht auch bei Bach, von einigen ebenfalls so gut wie unbekannten Spätwerken abgesehen, ganz allein und einsam da. Wem Zweifel kommen, ob er denn verstehen werden könne, woran 175 Jahre vorbeigehen mußten, dem kann zur Beruhigung immerhin gesagt werden, daß durch eine Aufführung, bei der jede einzelne Nummer ihre besondere instrumentale, aber im Dienste des inneren Aufbaus stehende Beleuchtung erfährt und auch sonst im Vortrag ihre bestimmte Deutung erhalten hat, das Verständnis ungeahnt erleichtert wird. Vielen Zuhörern dürfte es sogar verwunderlich erscheinen, daß das Werk, da es sich ja gar nicht so schwer erschließe, so lange unbekannt geblieben sei. Nun, auch da sei ein Riegel vorgeschoben, soweit es nicht schon durch die bisherigen Ausführungen geschehen ist. Zum eigentlichen Verständnis des Werkes gehört viel, so viel sogar, daß Jahrzehnte vergehen können, bis wir uns derart in es eingelebt haben, um mit Ehrlichkeit von uns sagen zu können, wir hörten die einzelnen Stücke auch wirklich mit den Ohren eines Polyphonikers. Als rein kontrapunktisches Werk wird es für breitere Kreise überhaupt nie wirklich in Frage kommen, und wäre es nicht auch noch etwas anderes, so brauchte der Versuch, die „Kunst der Fuge" an die Öffentlichkeit zu bringen, auch gar nicht erst gewagt zu werden. Das führt denn auch dazu, was im besonderen von meiner Seite aus zu dem Werk zu bemerken ist.
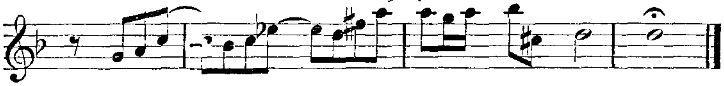
Für mich ist heute die „Kunst der Fuge" nach immer wieder einsetzender, durch Graesers Studien neu angeregter Beschäftigung trotz der schier unbegreiflichen, so etwas wie haarsträubenden Kunst vieler Sätze, ein seelisches Werk großartig- und tiefsinnigster Art bei unbeschreiblichem Gefühlsreichtum, so verschieden mir die Stücke nach dieser Seite hin vorläufig auch noch erscheinen. Sobald man einmal den seelischen Zugang gefunden hat, erscheint einem auch die Kunst der Riesenschöpfung in einem anderen Lichte, nämlich als im Dienste eines Mannes stehend, der Blicke in unabsehbare Fernen werfend, trotzdem immer noch fest auf der Erde steht und von hier aus in umfassendster und strengstens geübter Kunst sein metaphysisches Schauen und Sehen formt. Man weiß oft wirklich nicht, wo der seelisch aktive und der kontemplativ verharrende, metaphysisch schauende Meister stärker beteiligt ist, d. h. man glaubt es bei näherem Untersuchen unterscheiden zu können. Man beschäftige sich einmal mit der ersten Fuge, die man diesem Heft beigegeben findet, und zwar in heutigen Schlüsseln notiert, derart, daß die Fuge auf ganz einfache Weise vierhändig gespielt werden kann. Das möge aber erst dann getan werden, nachdem man sich mit jeder einzelnen Stimme beschäftigt, ferner das formal ganz einfache Stück so weit analysiert hat, daß die Themenabschnitte und die freien Zwischensätze klar vor Augen liegen. Da stößt er im 17. Takt auf den ersten, sechs Takte dauernden Zwischensatz mit der Tenormelodie:



wobei der Sopran antiphonisch sekundiert. Stünde die Melodie bei Beethoven, wir sprächen ohne weiteres von Sehnen, einem innern Drängen, sonderlich wenn man auch noch den aufwärts drängenden Baß innerlich miterlebt. Ist derartiges nicht auch beim späten Bach unmittelbar seelische Musik, in reinsten, allem Zufälligen entkleideten Linien! Überhaupt die Zwischensätze in dem ersten Teil dieser Fugen? Was lebt da immer wieder auf! Riemann wendet für sie immer den bei Bach unangebrachten Schulausdruck „divertissement" an, wie man zu diesen freien und doch organisch hervorwachsenden Zwischenspielen wohl überhaupt noch nicht die richtige Stellung gefunden hat. Die erste Fuge, was ist sie überhaupt für ein Stück, nämlich von den ersten Fugen die seelisch und musikalisch mannigfaltigste, zu der zweiten Fuge, die streng ein einziges Motiv durchführt und die sechste Fuge im französischen Stil vorbereitet, in scharfem Gegensatz stehend. Wenn ich das Urteil Graesers für die erste Fuge anführe: „Ihre innere Ruhe und Abgeklärtheit ist vollkommen", so dies nur deshalb, um zu zeigen, wie wir hinsichtlich des seelischen Erkennens der „Kunst der Fuge" noch ganz in den Anfängen stehen. Die ganze erste Fuge wird zu einem Teil vom Synkopenrhythmus beherrscht, gleich der mannigfaltige Kontrapunkt im 6. Takt:



ist hier bezeichnend. Wir stoßen aber überhaupt auf einen derartigen Reichtum an Motiven — auch der punktierte Rhythmus meldet sich schon —, daß eines klar wird: Bach wollte gleich in dieser ersten Fuge das ganze Werk anklingen lassen, ähnlich wie ein großer Dichter gleich im ersten Kapitel eines großen Werkes oder ein späterer Sinfoniker in der langsamen Einleitung uns schon Entscheidendes ahnen lassen. Diese erste, durchaus „menschliche" Fuge, gelangt sogar bis ins Dramatische, und zwar in Bachscher Explosionswirkung. Man mache sich mit den Takten 62—70 vertraut, sehe zu, wie hier ganz allmählich eine innerste Steigerung stattfindet — selbstverständlich nicht in Mannheimer Art —; zunächst ruht der Baß noch, gelangt dann aber von Takt 66 in die sehnend strebende Linie, ebenso der zunächst noch pausierende Tenor, die Oberstimmen werden vom Synkopen-Treibrad erfaßt, eine innere Bewegung, die sich immer mehr steigert, findet statt, daß man eigentlich nicht verwundert sein darf, wenn, auf einer Dissonanz, plötzlich die Bewegung stockt. Wo soll das hin? Eine Generalpause, dann ein Akkordschlag, sind wir in einem dramatischen Werk? Und dann dieser wunderbare harmonisch so kühn-einfache Tutti-Einsatz im 72. Takt, und welcher ungeheuer reiche und bewegte Schluß nun! Der Baß als Orgelpunkt, im Tenor das ruhig-großartige Thema, diese beiden Stimmen also als Vertreter der Ruhe, und oben die Stimmen, nochmals die sehnende Linie im Alt, dann ebenfalls Abdämpfung, im Sopran aber eine Intensivierung des Synkopen-Elements, in die Höhe drängend in einer dramatischen Linie:



Man will's kaum glauben, daß derartiges in der „Kunst der Fuge" steht, jenem Werk, das als kälteste, lediglich objektive Musik angesehen wurde. Ach was, in diesem Bach lebte

wie in den noch älteren Goethe und Michelangelo immer noch ein dämonisches Naturell, man mache ihn mir doch ja nicht zu einem abstrakten „Heiligen"! Sonst sei an weiteren Stücken ausgeführt, wie ihn etwa geradezu der Dämon packt. Denn daß auch rein Menschliches, nicht nur überirdisch Geschautes, in allerreinsten, allem Zufälligen entkleideten Linien und Formen gesagt wird, das gerade gehört zur einzigartigen Größe dieses Riesenwerkes. Leider muß ich gerade da abbrechen, wo für mich die „Kunst der Fuge" von innerstem Wert wird; hier angelangt, gäbe es aber überhaupt nicht leicht ein Fertigwerden. Das Werk mußte aber, und geschah es nur durch ein paar Andeutungen, vor seinem Eintritt in die große Welt auch als ein von stärkstem und innerstem Leben erfülltes menschliches Dokument vorgestellt werden.

Über die geschichtliche Bedeutung der Musikkritik

Eine Anregung von Dr. Fritz Stege, Berlin

Wie jeder individuelle künstlerische Faktor, so zeigt auch die Musikkritik eine deutlich erkennbare Linie der Entwicklung, die trotz ihrer vielseitigen, aufschlußreichen Problematik noch nicht eine eingehende, musikgeschichtliche Würdigung gefunden hat. Und das ist eigentlich seltsam, zumal da doch gerade die Kritik nicht nur ein vortreffliches Spiegelbild für die wechselvollen Variationen des Zeitgeschmacks bietet, sondern auch in objektiver Hinsicht wertvolle Aufschlüsse über die Geschichte des Konzertlebens, über die Aufführungspraxis vergangener Jahrzehnte und über die Auswahl an wichtigen Neuheiten als „Konzertstatistik" zu bieten vermag.

Damit ist zugleich eine Disposition für die Darstellung einer Geschichte der Musikkritik gegeben, die sich mühelos bis etwa um die Mitte des vorigen Jahrhunderts durchführen läßt. Es ist ein Irrtum, zu glauben, daß die Überzahl an kritischen Musikberichten die Erfüllung einer derartigen Aufgabe unmöglich macht. Die Musikkritik lag noch bis zum Beginn des vorigen Jahrhunderts fast ausschließlich in den Händen der Herausgeber von periodisch erscheinenden Zeitschriften. In jenen quantitativ geringen Heftchen konnte aus zweifachen Gründen keine komplizierte kritische Berichterstattung erfolgen. Erstens war ein großer Teil der frühesten Zeitschriften nur Geistesprodukt einer einzigen musikalischen Persönlichkeit (wie Ferd. Krome in seiner Diss. „Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland", Leipzig 1896, S. 9 richtig bemerkt), und infolgedessen enthüllte die lokale Kritik auch nur die mehr oder minder durchsichtige Einstellung einer vereinzelten Subjektivität — zweitens aber entwickelte sich die Fachpresse erst ganz allmählich in Verbindung mit einer gesteigerten Konzerttätigkeit zu dem heutigen dominierenden Faktor, und die Rezensenten fanden noch vor hundert Jahren an den zahlenmäßig überaus beschränkten Konzertveranstaltungen keine genügenden Objekte einer umfassenden Kritik. Dazu kommt ferner, daß nicht jede Musikzeitschrift sich mit Kritik befaßte, daß unter der Unzahl von periodischen Druckwerken, die z. B. Riemanns Musiklexikon unter der Rubrik „Zeitschriften" angibt, nur ein Bruchteil eine maßgebende Bedeutung erlangte und manch eine Zeitschrift nach 1—2 Jahren wieder spurlos aus der Öffentlichkeit schwand — alles Gründe, die eine geschichtliche Behandlung des Problems in keiner Weise als Utopie erkennen lassen und die Möglichkeit einer Durchführung größtenteils durchaus gewährleisten.

Die Tagespresse aber (soweit man zu Anfang des Zeitungswesens überhaupt von

einer „Tages“-Zeitung sprechen kann) verhielt sich zunächst der Aufnahme von Musikberichten gegenüber ablehnend (man darf hier nicht den Ausdruck „Rezension“ gebrauchen, da man hierunter fast ausschließlich Bücherbesprechungen verstand). Die Zeitschriften reichten für den Bedarf vollkommen aus. Im Jahre 1750 etwa beschränkte sich die wenige Blätter umfassende „Vossische Zeitung“ (Berlin) ausschließlich auf Politik, gegen Ende des 18. Jahrhunderts tauchen vereinzelte Konzertanzeigen auf in Verbindung mit Kunstnotizen und Theaterberichten, die regelmäßige Musikkritik erscheint erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Noch vor hundert Jahren etwa findet sich in der „Leipziger Allgemeinen Zeitung“ keine Spur einer Musikkritik. Der Herausgeber verwies die Interessenten an die im gleichen Verlag erscheinende „Allgemeine Musikalische Zeitung“ und glaubte sich selbst Konkurrenz zu machen, wenn er seinem Prinzip, in der Zeitung ausschließlich Literatur zu berücksichtigen, untreu würde. Ähnlich lagen die Verhältnisse bei den übrigen Tageszeitungen. Erst die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts erschwerte in ihrer journalistischen Hochflut eine Übersicht. —

Aus meiner Materialsammlung, die ich als „Beiträge zu einer Geschichte der Musikkritik“ demnächst der Öffentlichkeit zu übergeben gedenke, möchte ich die eingangs erwähnten Forderungen für eine geschichtliche Darstellung nunmehr mit einigen Beispielen belegen.

Die subjektive Seite der Musikkritik zeigt sprachlich, inhaltlich und formell eine interessante Wandlung im Laufe der Zeiten. Ohne auf den Einfluß der englischen moralischen Wochenschriften wie etwa Addison's „Spectator“, bei der Entwicklung der deutschen Journalistik einzugehen, der ja das Wesen der Kritik selbst kaum berührt, kann man die grob polternde, drastische und originelle „Critica Musica“ des Hamburgers Mattheson (1722) zum Ausgangspunkt seiner Untersuchungen machen. Eine Musikzeitschrift im heutigen Sinne mit regelmäßigen Kritiken bieten jedoch erst Adam Hillers „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen“ (Leipzig 1766). Während aber die Zeitschriftenkritik sich verhältnismäßig leicht in der Musikwelt einbürgerte, stieß die Zeitungskritik auf heftigen Widerstand bei einem von Natur oppositionslustigen Leserkreis. Noch brach die drastische, zum Einspruch reizende Ausdrucksweise der alten Zeit durch, wenn ein Kritiker der „Voß“ am 16. IX. 1820 die singenden Dämonen in Glucks „Armida“ für grillenhafte, mit Lachsen und Aalen hantierende Fischhändler hält, bei deren „absonderlichen Sprüngen eine Frau, deren Gelüste verzeihlich, unwiderstehlichen Appetit nach Krebsen bekommen“ habe. Da die Zeitungen nicht über einen festen Mitarbeiterstab verfügten, sondern z. T. auf anonym eingesandte Kritiken angewiesen waren, so erklärt sich zur Genüge die Angriffslust der Leser, die so weit ging, daß sich eine kritikerfeindliche Vereinigung, die „kritische Opposition“ bildete, um — „den Rezensentenunfug nach Gebühr zu würdigen“. Mit heimlichem Vergnügen verfolgt man beispielsweise die erbitterten, tragikomischen Tintenschlachten zwischen Publikum und Kritiker in der kritikerfeindlichen „Voß“ und der kritikerfreundlichen „Spenerschen Zeitung“, jenen beiden wichtigsten Berliner Organen des beginnenden 19. Jahrhunderts. Bissige Epigramme, in denen die „kritischen Eunuchen“ als „wurmstichige Äpfel“ bezeichnet werden, oder in denen den Theater-Rezensenten empfohlen wird, ihren beißenden Spott mit einer „Witz-Steuer“ zu belegen, geben einen kulturgeschichtlich wertvollen Einblick in die mühevollen Entwicklungsjahre der deutschen Musikkritik. —

Die Frage, inwieweit die Musikkritik ein objektives Bild vom Wandel des Zeitgeschmacks geben kann, berührt sich letzten Endes mit der beliebten Frage nach einer

kritischen Objektivität überhaupt. In diesem Falle wird man jedoch mit Hilfe des Analogieschlusses zu einem positiven Ergebnis gelangen können. Wenn bei der verschiedenartig beurteilten Uraufführung von Spontinis „Ferdinand Cortez“ (1820) die lärmende Instrumentation (!) als eine übergroße Inanspruchnahme des Gehörs abgelehnt wird, wenn in offensichtlichem Zusammenhang mit dieser Stilrichtung das Verschwinden der Glasharmonika als Solo-Instrument aus dem Konzertsaal bedauert wird mit dem Bemerken, daß die „neuesten Mode-Komponisten“ mit ihren „mannigfachen Pauken“ das Trommelfell so gegerbt haben, daß es am Ende alle Empfänglichkeit für zarte Töne verlieren muß“ (Voß 18. III. 1819), so gehen wir wohl nicht fehl in der Sicherheit eines logischen Rückschlusses auf die Aufnahmefähigkeit des Hörers und auf die musikalische Einstellung jener Zeit überhaupt! Daß die Wahrscheinlichkeit des Analogieschlusses mit der Ausbreitung des Journalismus, mit der Hebung des Konzertlebens und der hieraus resultierenden Vervielfachung der Kritiken von Jahr zu Jahr zunimmt, liegt auf der Hand.

Auf interessante Einzelheiten, wie die (in Berlin) „etwas verworrene, durch keine Grundidee zusammengehaltene“ Egmont-Ouvertüre von Beethoven oder seine „von Künsteleien und müßigen Aphorismen vermischte“ A-Dur-Sinfonie muß ich in diesem Zusammenhang verzichten. —

Schließlich sei noch auf die Konzerttätigkeit selbst hingewiesen, die sich leicht aus den Kritiken in Verbindung mit diesbezüglichen Inseraten rekonstruieren läßt. Und dieses Kapitel scheint mir gerade im Vergleich zum heutigen Musikleben von allgemeinem Interesse zu sein. — Zunächst sprachen „einige Verehrer der Kunst“ in einer redaktionellen (!) Notiz den Wunsch aus, den Herrn XY wieder einmal zu hören. Mit Sicherheit erfolgte nach einigen Tagen an gleicher Stelle die Danksagung des gefeierten Künstlers mit der Ankündigung des Konzertes. Weit über die Hälfte des Programmes wurde (nach 1800) mit Solonummern ausgefüllt. Man kann auf einer Vortragsfolge 2 Orchesterstücke, zwei Gesangssolisten und vier verschiedene Instrumentalsolisten (VC, Ob., Viol., Va) verzeichnet finden. Die Gattung der ausgeführten Komposition interessiert stärker als der Name des Komponisten. Wurde eine Sinfonie gespielt, so schob man die Soli wahllos zwischen die einzelnen Sätze ein, so daß beispielsweise ein Konzert mit „der ersten Abteilung“ des Beethovenschen Septetts begann, mit dem Finale aufhörte und zwischendurch Zingarelli, Moscheles, Rossini u. a. erklingen ließ. Im Schauspiel gab es zwischen den Akten eines Dramas „Variationen für 1 Baßtrompete“, „Polonäse für drei Hörner“ usw. Interessant ist für die kritische Tätigkeit, daß es allgemein üblich schien, eine neue Oper mit Rücksicht auf die Vollkommenheit der Darstellung nicht vor der dritten Aufführung zu besprechen.

Aus diesen Beispielen läßt sich ohne Frage die musikgeschichtliche Bedeutung der Kritik in rohen Umrissen erkennen. Einen vollkommenen Wert erlangt dieses Problem jedoch erst durch eine systematisch durchgeführte Statistik — sei es in bezug auf die kritische Einstellung bestimmter Epochen, sei es, um das Lebenswerk einzelner Persönlichkeiten im Spiegel der Kritik zu untersuchen.

Die praktische Bedeutung eines derartigen Versuches würde sich z. B. bei der Abfassung von biographischen Arbeiten erweisen. Ich vermisse wiederholt in Biographien eine objektive Darstellung, die nicht nur vom gegenwärtigen kritischen Standpunkt aus das Jugendwerk eines Meisters lächelnd aburteilt, sondern in erster Linie auf den Eindruck zur Zeit der Erstaufführung Rücksicht nimmt. Angenommen, ein im Alter von 70 Jahren verstorbener Meister, dessen letztes Werk großes Auf-

sehen erregt hat, schrieb vor 50 Jahren eine heute weniger beachtete Jugendarbeit, die an Hand vorliegenden kritischen Materials damals in derselben Weise als Wegweiser für neue musikalische Ausdrucksmöglichkeiten bezeichnet wurde, so ist dieses Werk in seiner objektiven Qualität ebenso hochwertig einzuschätzen wie seine jüngste Produktion, wenn auch die Erstlingsarbeit vom heutigen Standpunkt aus veraltet erscheinen mag. Soweit mir meine Zeit einen Einblick in die Erscheinungen des Büchermarktes gestattet, fand ich nur in der kleinen Biographie über Georg Schumann von Dr. Herbert Biehle eine bewußte Anwendung dieser Technik. Der Verfasser verzichtet nahezu völlig auf eine eigene kritische Stellungnahme und beschränkt sich auf Zitate zeitgenössischer Kritiken. Daß man hierbei mit einiger Vorsicht zu Werke gehen muß, ist selbstverständlich.

Ich würde mich freuen, mit meinen Zeilen einige neue Anregungen gegeben zu haben, und würde eine weitere Aussprache zu diesem noch längst nicht erschöpften Thema dankbar begrüßen. —

Tongedächtnis

Praktische Winke zur Unterstützung des musikalischen Gehörs

Von K. Schurzmann, Berlin

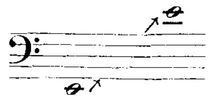
Zweck und Ziel

Unter Tongedächtnis verstehen wir die Fähigkeit, gehörte Töne bzw. Tonreihen wiederzuerkennen oder wiederzugeben. Schon vor dem schulpflichtigen Alter vermag das Kind einfache Melodien nach wiederholtem Anhören nachzusingen und die so in sein Gedächtnis aufgenommenen Lieder, wenn es sie gesungen hört, wiederzuerkennen. Das kleine Kind unterscheidet Personen am Stimmklang, es ahmt den Gongschlag der Uhr nach und macht einen Unterschied zwischen Telephon- und Etagentürglocke usw. Das Tongedächtnis ist also bis zu einem gewissen Grade angeboren; daß es außerordentlich entwicklungsfähig ist, beweisen die durch musikalische Schulung zum Hören Erzogenen. Wir beabsichtigen nicht, den vielen schon vorliegenden Systemen über Gehörsbildung ein neues hinzuzufügen, wir begnügen uns damit, aus der musikalischen Praxis Wege zur Beförderung und Unterstützung des Tongedächtnisses zu geben. Unsere Ausführungen wenden sich in erster Linie an diejenigen Pädagogen, denen die musikalische Jugenderziehung obliegt. Sowohl im Schul- wie auch im Privatmusikunterricht steht die Gehörsbildung als Erziehung zum Musikhören an bevorzugter Stelle, sie wird unserer heranwachsenden Jugend um so leichter eingehen, je mehr sie aus dem Schatz des deutschen Volksliedes schöpft, also unmittelbar an die Quellen volkstümlichen Musikempfindens führt. In zweiter Linie gelten diese praktischen Anleitungen dem Musikliebhaber, der sein Tongedächtnis auf einfache, wenig zeitraubende Weise wachhalten und weiter entwickeln möchte, zwecks leichterer Wiedergabe bekannter und müheloser Aufnahme neuer Musik.

Zwei Wege zur sicheren Bestimmung einzelner Töne

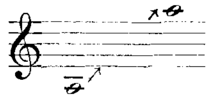
Es ist mit dem Tongedächtnis eine eigene Sache; von einem bestimmten Ausgangston Intervalle treffen, ist viel leichter, als einen einzelnen, gehörten Ton zu benennen oder einen gewünschten Ton aus dem Gedächtnis anzugeben. Es gibt zwei Wege, die mit ziemlicher Sicherheit befähigen, einen bestimmten Ton aus dem Gedächtnis zu produzieren, bzw. die Höhe eines gehörten Tones anzugeben.

Das Instrument, das jeder ohne weiteres bei sich hat, ist die Stimme, ihr Umfang beträgt ungefähr 2 Oktaven. (Von ausgebildeten Gesangsstimmen ist hier abzusehen.) Die Grenze der eigenen Singstimme festzustellen, ist der erste und sehr natürliche Weg, das Tongedächtnis an Hand physiologischer Tonempfindungen zu stärken. Eine Baßstimme hat etwa folgenden Umfang:



Nähert sich die Stimme den Grenzen ihres natürlichen Umfangs, so wird der mit einigem muskulären Feingefühl Begabte das körperlich empfinden. Nehmen wir z. B. an, der betreffende Bassist will das kleine c treffen, so hat er es in der unteren Mitte seines physiologischen Stimmumfangs zu suchen. Nach oben muß er einer Dezime, nach unten einer Sexte Spielraum lassen. Bei seinen ersten Versuchen wird die Treffsicherheit um 1—2 Töne differieren, bei wiederholten und regelmäßigen Übungen wird die gewünschte Tonhöhe mit Sicherheit bewußt zu erreichen sein. Die Höhe eines vorgespielten oder gesungenen Tones ist ebenfalls, wie angegeben, am eigenen Stimmumfang zu messen.

Wir geben ein zweites Beispiel für Frauenstimme: ein Sopran singt etwa von



Er fühlt schon beim eingestrichenen c bzw. zweigestrichenen f die Grenzen seines natürlichen Stimmumfangs. Wird nun etwa das eingestrichene a von ihm verlangt, so hat er die Mitte seiner Singstimme aufzufinden, spielt man ihm das kleine g, so liegt das unmittelbar unter seiner Stimmgrenze nach unten, das zweigestrichene g direkt vor derselben nach oben; dem eingestrichenen d hätte er nach unten noch fünf Töne hinzuzufügen. Es können nur einige Beispiele herausgegriffen werden, eigenes Probieren wird nach vorstehenden Angaben am sichersten zum Ziele führen. Für den kindlichen Stimmumfang (Alter von 10 Jahren an aufwärts) gilt dasselbe, nur wird man da zweckmäßig nach oben etwa einen ganzen Ton, nach unten einen und einen halben Ton abstreichen.

Diese Versuche stellt man mehrmals am Tage an, am erfolgreichsten morgens vor irgendwelchen akustischen Eindrücken, es bildet sich allmählich ein sicheres Gefühl für Tonhöhen heraus.

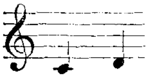
Der zweite Weg zur Erlangung eines zuverlässigen Tongedächtnisses ist die Feststellung des sogenannten Sprechtons. Jede menschliche Stimme bewegt sich beim Sprechen ohne besonderen Affekt in einer ungefähr zu bestimmenden Lage; in der unteren Mitte der Sprechstimme liegt der sogenannte Sprechton, der sich durchschnittlich 2—5 Töne über dem tiefsten singbaren Ton befindet. Der Sprechton der Männer liegt in der Gegend des kleinen c, je nach Stimmumfang, der der Frauen um das eingestrichene c herum, der kindliche Sprechton, gleichviel ob bei Knaben oder Mädchen, 1—3 Töne höher und darüber hinaus bei Altersstufen, die für unsere Experimente noch nicht in Frage kommen. Diesen Sprechton kann jeder sehr einfach an sich feststellen, indem er ein Gedicht absolut monoton, also ohne irgendwelche musikalischen Akzente vorträgt. Nehmen wir beispielsweise „Zu Dionys, dem Tyrannen, schlich Damon, den Dolch im Gewande“. Da der Gesangston nichts anderes als der verlängerte Sprechton ist, so ist bei völlig betonungsloser Sprache der Ton allmählich zu dehnen, bis er auf seine musikalische Höhe hin zu bestimmen ist.

Wer einmal seinen Sprechton festgestellt hat, der bei ersten Versuchen um $1/2$—2 Töne schwanken kann, bis er mit Sicherheit aufgefunden wird, hat einen zuverlässigen Tonhöhenmesser in seiner Kehle, der ihm zur unentbehrlichen Stütze seines musikalischen
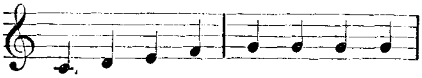
Gehörs wird. Beide hier angegebenen Wege, einer in Ergänzung des anderen, befähigen zur Erkenntnis beziehungsweise Wiedergabe bestimmter Tonhöhen.

Das Gedächtnis für Tonschritte

Für das Behalten von Liedanfängen und Melodien nehmen wir eine gewisse Mnemotechnik zu Hilfe. Das Tongedächtnis wird durch Textworte, die man den Tonschritten unterlegt, wirksam unterstützt; zur Bestimmung einzelner Intervalle ziehen wir Liedanfänge oder Liedausschnitte heran.
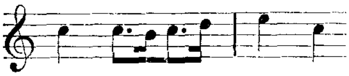


Für die große Sekunde, den Ganzton, nehmen wir beispielsweise den Anfang des Liedes „Fuchs, du hast die Gans gestohlen", das die aufsteigende Durtonleiter bis zur Quinte benutzt.

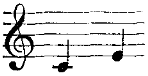


Ferner die Anfänge von „An der Saale hellem Strande", „Deutschland, Deutschland über alles".
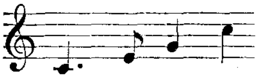


Von der großen die kleine Sekunde als kleinsten Abstand unseres Tonleitersystems abzuleiten, ist sehr einfach. Für die kleine Sekunde abwärts der Anfang von „Grad' aus dem Wirtshaus".
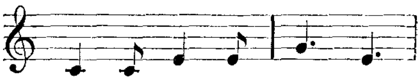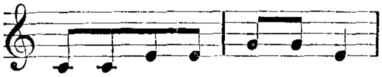




Die große und die kleine Terz sind am Dur- und Molldreiklang zu unterscheiden. Für die Durterz „Alle Vögel sind schon da"

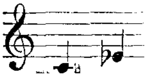


oder „Mit dem Pfeil dem Bogen"
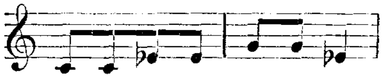


Ferner der Anfang von „Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein". Das Thema aus der Symphonie mit dem Paukenschlag verwendet Haydn in Dur (mit der großen Terz)



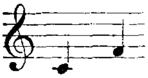


und in Moll (mit der kleinen Terz)

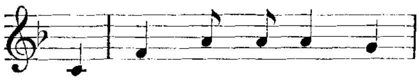


Für die kleine Terz abwärts „Kuckuck ruft's aus dem Wald"

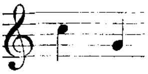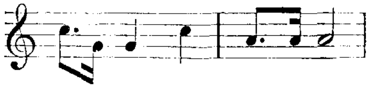




Die Quarte ist ein beliebter Anfang für Volkslieder, wir greifen für die aufwärts steigende heraus: „Ich hatt' einen Kameraden".
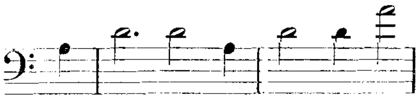


Ferner: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen", „Stimmt an mit hellem, hohem Klang", „Strömt herbei, ihr Völkerscharen" und viele andere.
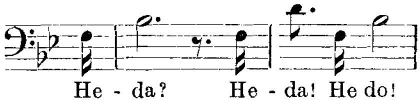


Für die abwärts gerichtete Quarte: „Gaudeamus igitur“



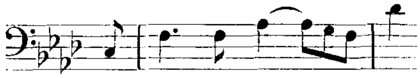
Auch Wagner benutzt die Quarte für Gehör außerordentlich eindrucksvoll im Holländer-Motiv:
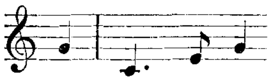


im Gewitter-Motiv (Ring des Nibelungen)

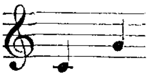


im Siegfried-Motiv:
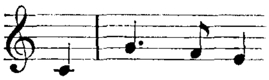


Für das Quinten-Intervall nehmen wir das Lied „Es braust ein Ruf“; den Anfang für die abwärts gerichtete Quinte:
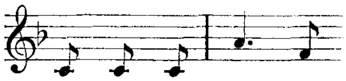




für die aufsteigende Quinte: „Lieb Vaterland“
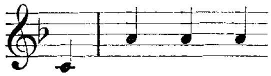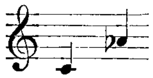




Für die aufsteigende Sexte sind die Beispiele wieder unerschöpflich, „Ich bin ein Preuße“
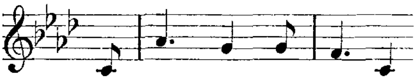


„Wir sitzen so fröhlich beisammen“
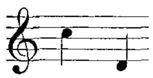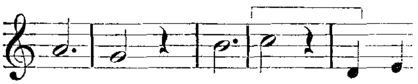


ferner „Von allen den Mädchen so blink und so blank“ u. a. Für die kleine Sexte „Der Sang ist verschollen“
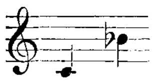




Intervallenschritte über die Sexte hinaus sind im Volkslied selten, die abwärts gerichtete kleine Septime zeigen wir an einem Ausschnitt des Liedes „Du, du liegst mir im Herzen“



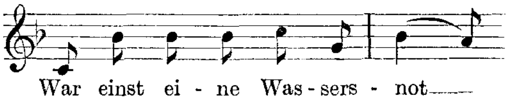


Für die aufsteigende kleine Septime aus Schuberts „Das Wandern, das Wandern“



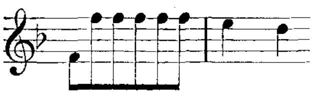


Aus „In der großen Seestadt Leipzig“
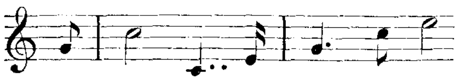


„War einst eine Wassersnot“, aus derselben Volksweise für die Oktave
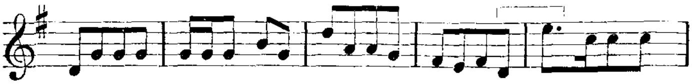




„Menschen stürzten ein wohl dreißig". Ferner Wagners Schwert-Motiv:



Für die None. „Die Hussiten zogen vor Naumburg"
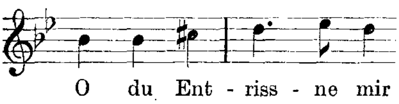


Die Intervalle über die None hinaus kommen im Volkslied kaum vor, für Gehörsübungen ist die Dezime als Terz über die Oktave zu erklären.

Die vorliegenden Beispiele sind, soweit sich das durchführen ließ, vom eingestrichenen c ausgehend geboten, das sich für die verschiedenen Stimmlagen als erreichbar empfiehlt. Auch das eingestrichene a hat für Gehörszwecke eine besondere Bedeutung. Es ist der sogenannte Kammerton.

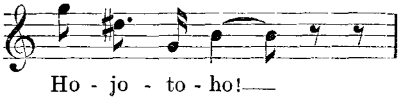
Violine und Bratsche besitzen eine a-Saite, die ohne Fingeraufsatz das eingestrichene a intoniert (leere Saite). Auch Cello und Kontrabaß besitzen eine a-Saite, so daß das Streichorchester auf a einstimmt. Wer viel Konzerte besucht, dem wird sich der Ton a und der mit ihm in Verbindung erklingende D-Moll-Dreiklang einprägen.



Es wird jedem Musikpädagogen ein Leichtes sein, die Übungen zur Gehörsbildung aus der praktischen Musik zu erweitern. Um die Verständlichkeit nicht zu erschweren, beschränken sich die hier gebotenen Beispiele auf einfache Tonschritte (reine, große und kleine Intervalle). Auch wurde von mehrstimmigen Hörversuchen abgesehen. Übermäßige und verminderte Intervalle sind dem volkstümlichen Musikempfinden fremd, das deutsche Volkslied benutzt sie nicht. Im Kunstlied dagegen finden wir bei Schubert die übermäßige Sekunde (Zigeunersekunde) in „Sei mir gegrüßt"
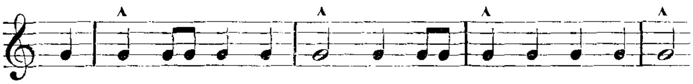


Die verminderte Quarte bei Wagner im Walkürenruf (übermäßiger Dreiklang)



Das mag als Anregung nach dieser Richtung genügen.

Rhythmus als Tongedächtnisstütze

Eine besondere Bedeutung für das musikalische Erinnerungsvermögen gebührt dem Rhythmus. Schon das bei musikbegabten Kindern beliebte Spiel, aus geklopften Rhythmen auf bekannte Lieder zu raten, beweist, wie leicht unser Gedächtnis mit dem Rhythmus bestimmte Tonfolgen verbindet.



Vorstehendes Beispiel wird unschwer als der Anfang des Liedes „Ich hatt' einen Kameraden" erkannt, wobei das zu Beginn stehende Quarten-Intervall bei entsprechender Übung und Aufmerksamkeit allmählich zu bildhafter Wirkung gelangt, indem der Hörer die Noten im Geiste geschrieben vor sich sieht.

Die Musik moderner, scharf pointierter Tänze haftet nachweisbar zunächst durch den Rhythmus im Gedächtnis, das sodann erst die Tonfolgen nachträgt.



Paul Büttner

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Theodor Blumer

Es ist daher von besonderer Bedeutung, Gehörsübungen scharf rhythmisch zu bieten, wie denn mit der Erziehung zum Musikhören auch eine zum rhythmischen Erfassen bis zum persönlichen körperlichen Mitempfinden und Miterleben Hand in Hand gehen sollte.

Es ist zu hoffen und zu erwarten, daß der aus der Praxis der Musik zum musikalischen Hören Erzogene seine erworbenen Fähigkeiten müheloser und selbstverständlicher in den Dienst jedweden Kunstgenießens stellen wird, als der durch systematische Gehörsbildung mehr theoretisch dafür Vorgebildete. In der Kunst liegen ungeheure Erziehungswerte, es heißt nur, sie praktisch zu nutzen.

Nachwort der Schriftleitung: Obwohl die Ausführungen K. Schurzmanns nichts grundsätzlich Neues bieten, sind die gegebenen Anleitungen, das Treffen der verschiedenen Intervalle zu erleichtern, lange nicht so bekannt, wie sie es verdienen und werden deshalb Musik-, vor allem Gesangskreisen sehr willkommen sein.

Schuberts Ges-dur-Impromptu W 90 III und die „Charakteristik der Tonarten“

Von Dr. Max Unger, Leipzig

Auf S. 35 des Januar-Heftes dieses Jahres teilt Dr. Paul Mies--Köln die Wahrnehmung mit, daß sich beim Vorspielen des Ges (G)-Dur-Impromptus W. 90 III von Schubert von 20 Primanern nicht weniger als 17 für Ges-Dur, also für die Originaltonart, als die der Stimmung des Stückes am meisten entsprechende Tonart entschieden hätten, und er meint dabei so etwas wie einen Rückschluß auf die angebliche „Charakteristik der Tonarten“ ziehen zu dürfen. Als ein unbedingter Verneiner des Vorhandenseins einer solchen Eigenschaft der Töne oder Tonarten glaube ich nicht, daß bei Versuchen solcher Art etwas anderes als Fehlschlüsse herauskommen kann, vorausgesetzt, daß nicht sämtliche Möglichkeiten, die zu Irrtümern führen können, ausgeschaltet sind. Dies aber scheint mir bei obigen Versuchen schwerlich der Fall gewesen zu sein. Erstens wissen wir nicht, wieviele von den Versuchspersonen Kenntnis von der Originaltonart des Stückes hatten; zweitens haben möglicherweise gegenseitige Beeinflussungen, auch unbewußte, stattgefunden; drittens — und dies ist die gewichtigste Möglichkeit — ist offenbar ganz unbeachtet geblieben, daß die mit den Obertasten erzeugten Töne auf den meisten Klavieren weicher und edler klingen als die mit den Untertasten hervorgebrachten. Dies ist offenbar der Grund gewesen, weshalb die meisten Schüler eine bessere Übereinstimmung des Klanges mit der Stimmung des Stückes feststellen wollten. Die physikalische Erklärung jener Tatsache ist sehr einfach. Nämlich: Auf allen Klavieren hält sich die zu den Obertasten gehörende Befilzung, weil die meisten Obertasten viel weniger gebraucht werden denn die unteren, viel länger als die der Untertasten; die schwarzen sind also im Verhältnis zu den weißen je länger, je weniger abgespielt. Nur bei einem ganz neuen Klavier müßte die Klangwirkung gleich sein. Zum Beweis für die Tatsache mache man mit Personen, die das sog. absolute Gehör nicht haben, den Versuch, ohne Mithilfe des Auges festzustellen, ob einzelne Töne, die man ihnen vorspielt, durch Ober- oder Untertasten hervorgebracht sind. Je nach dem Alter oder sonstigen Zustande des Tonwerkzeuges wird das den Versuchspersonen mehr oder weniger leicht sein.

So wenig sich auch noch die allermeisten Musiker von ihrem Glauben an eine angebliche „Charakteristik der Tonarten“ zu trennen vermögen: für mich gehört die ganze Frage schon lange in das Gebiet des Musikeraberglaubens.

Vor allem seien den unentwegten Streitern für die „Tonartencharakteristik“ ein paar Fragen vorgelegt:

1. Weshalb sind die Ansichten über die Stimmungs- und Gefühlswirkungen der einzelnen Tonarten (oder gar der einzelnen Töne) nicht in völlige Übereinstimmung zu bringen? Das

wäre doch, soll die „Tonartencharakteristik“ Allgemeingültigkeit beanspruchen, unbedingte Notwendigkeit.

2. Wie ist die Annahme einer „Charakteristik der Tonarten“ vereinbar mit der Tatsache, daß die gleichen Tonnamen zu verschiedenen Zeiten für Töne verschiedener Höhe verwendet worden sind, und zwar so, daß etwa der Tonname a im Laufe der Jahrhunderte für Töne gebraucht worden ist, die untereinander bis über eine große Terz Abstand haben? Noch heute stehen bekanntlich die amerikanische und die englische Stimmung fast einen halben Ton höher als die sog. Pariser Normalstimmung.

3. Weshalb ist die Wirkung etwa des Meistersinger-Vorspieles die gleiche, ob es nun von einem deutschen Orchester oder von einem amerikanischen (also eigentlich fast in Cis-Dur klingend) gespielt wird? Für musikalische Leute mit absolutem Gehör, das übrigens kein Merkmal besonders hoher musikalischer Begabung, sondern nur eine besonders für die Praxis des Dirigenten wünschenswerte Gedächtnisfähigkeit ist, wirkt der Wechsel solcher Orchesterstimmungen natürlich störend, aber hat man je gehört, daß sie die Tonart C-Dur etwa beim Vortrag des Meistersingervorspieles durch ein amerikanisches Orchester, wenn sie sich nur erst einmal an die neue Stimmung gewöhnt haben, anders als früher empfinden?

Nein, die „Charakteristik der Tonarten“ ist eine nicht im absoluten Klang steckende, sondern vom Hörer selbst in das Notenbild hineingetragene Angelegenheit. Zu ihrem Scheindasein hat offenbar mehreres beigetragen: Vor allem die liebe Gewohnheit der Tonsetzer, die nach alten Vorbildern etwa die meisten Pastoralstücke wieder in F Dur oder, seit Beethoven, Schicksalhaftes oder Tragisches meist oder wenigstens oft in C-Moll ausgedrückt haben. Auch sonstige Gedankenverbindungen sind im Spiele: So verbindet der Notenleser mit der Kreuzvorzeichnung ganz denkrichtig, aber meist ohne sich dessen bewußt zu werden, etwas nach oben Strebendes, mit der B-Vorzeichnung etwas Sinkendes. Je mehr Kreuze also eine Tonart hat, als desto heller und freudiger, je mehr ♭, als desto dunkler und trauriger wird sie aufgefaßt werden. Es spielen so viele Dinge — nicht zuletzt auch der Hang des gefühlsmäßig vorgehenden Musikers zur Mystik — in die ganze Sache hinein, daß es unmöglich ist, ihr in wenig Zeilen gerecht zu werden. Überhaupt stehen die ernsten Untersuchungen darüber, obgleich man schon seit etwa 150 Jahren von der Tonartencharakteristik wissen will, erst am Anfang. Mit dem Hinweis auf die berühmte „innere Erfahrung“, die, nach einer Erwiderung eines Verteidigers der Tonartencharakteristik auf einen Aufsatz von mir über den gleichen Gegenstand in der Schweizerischen Musikzeitung 1924, genügen soll, ist es denn doch nicht leichthin getan. Wer sich ein wenig um die moderne Psychologie gekümmert hat, weiß, wie sehr die Wissenschaft, vielfach bis zur Schwelle der Gegenwart, durch die unkontrollierte „innere Erfahrung“ schon genarrt worden ist und daß der experimentellen Psychologie, soviel sie schon mit alten Vorurteilen aufgeräumt hat, noch viel zu tun bleibt. Und geradezu lächerlich ist es, derlei Bemühungen auf die „rationalistische Einstellung“ der Nachkriegszeit zurückführen zu wollen. Nur wer vor dem Kriege geschlafen hat, kann einen solchen Vorwurf vorbringen. Im Gegenteil: Wer auf solchen Wegen mitarbeitet, befindet sich in allerbester Gesellschaft: kein Geringerer als Wilhelm Wundt, den einen bloßen Rationalisten zu nennen den Gipfel des Unsinns bedeuten würde, hat die experimentelle Psychologie schon weit ausgebaut, und ihm sind Gott sei Dank Köpfe wie Meumann, Krueger u. v. a. m. gefolgt. (In Klammern für die Leser der Z. f. M.: Es ist auch ein wenig beschämend, daß die Fabel vom „schönen Anschlag“ beim Klavierspiel immer noch von Leuten, die ernste Musiker sein wollen, weitergegeben und fanatisch verteidigt wird, nachdem von Physikern ersten Ranges längst der Beweis erbracht ist, daß der Klavierspieler den Ton einzig und allein nach der Stärke und der Dauer verändern kann. Die Frage des „schönen Tones“ beim Klavierspiel ist ein der „Tonartencharakteristik“ würdiges Gegenstück.)

Zum Schlusse noch ein kurzer Hinweis auf das neueste Buch „Über den Charakter der Tonarten“ von Hermann Stephani. Dieser macht eine Unterhaltung Beethovens mit dem Tonsetzer Fr. A. Kanne zum Ausgangspunkte seines Versuches, jene angebliche Seite der Tonleitern nachzuweisen; aber leider ist die Unterhaltung von Schindler erst einmal sehr un-

klar überliefert worden, und dann ist die Hauptschlußfolgerung deshalb ganz unmöglich, weil der Verfasser dabei die Voraussetzung aufstellt, daß es nicht auf den absoluten Klang der Tonarten ankomme, daß es also gleich sei, ob man bei A-Dur ein a' mit 435, 420 oder 450 Schwingungen zugrunde lege. Eine solche Voraussetzung ist aber doch ganz undenkbar; denn schließlich macht doch der Ton, nicht sein zufälliger Name die Musik.

Anmerkung der Schriftleitung: Es soll uns ganz recht sein, wenn gerade in diesem, dem Beethovenjahr, die Frage der Charakteristik der Tonarten wieder einmal zur Erörterung gelangt. Wir selbst — überzeugte Anhänger einer Tonartencharakteristik — möchten zunächst das Wort nicht ergreifen. Zur Erörterung bieten die kategorisch gehaltenen Ausführungen Dr. Max Ungers eine vortreffliche Unterlage, sodaß wir bitten möchten, sich bei Einsendungen an diese zu halten.

Warum unsere Jugend Valencia singt

Von Rolf Obermeyer, Germannsdorf

Jeden aufrichtigen Musikfreund mußte der Aufsatz von Dr. Peter Epstein schmerzlich berühren. Zeigt er uns doch wieder einmal, daß unsere Jugend musikalisch ist, daß sie sich auch gerne auf dem Gebiet der Musik tummelt, daß sie aber leider Gottes auf verderblichem Irrweg wandert.

Und gehen wir gleich ein Stück weiter. Schauen wir uns ein wenig in der breiten Masse des Volkes um, so müssen wir auch da feststellen, daß sie lieber am Schmutz hängt. Ist es nicht ein trauriges Zeichen der Zeit, wenn die edle Bühnenmusik immer mehr von der Masse des Volkes mißachtet wird! Früher ging man doch noch in eine gute Operette. Und heute? Immer mehr wendet sich das Volk von der Musik ab; immer mehr stellt sich das Volk auf das Schauen ein. Wäre es sonst möglich, daß in der letzten Zeit die Revuen wie Pilze aus der Erde schossen!

Fürwahr eine ernste Saite, die wir angeschlagen haben. Besser aber, wir erkennen in letzter Stunde das Verderben, als daß wir uns fortreißen lassen.

Wie kommt es nun, daß das Volk, trotzdem es zum größten Teil musikalisch ist, nicht mehr Gefallen finden will an guter Musik?

Ich erblicke die Hauptschuld nicht im Volk, sondern bei der Erziehung des Volkes.

Unser Volk wurde bis in die jüngste Zeit musikalisch „verbildet". Erinnere sich jeder selbst, wie seine erste Musikerziehung in der Volksschule war.

Wie verlief so eine Stunde? Wurde nicht vom Lehrer gut oder schlecht vorgesungen, brüllte nicht die ganze Meute nach? Reines Gehörsingen war an unseren Volksschulen gang und gäbe. Das hatte natürlich zur Folge, daß den Kindern schon von frühester Jugend angelernt wurde, jedes gehörte Stück nachzusingen.

Das wäre nun nicht so schlimm, würde man zu Hause und in der Gesellschaft gute Musik, echte deutsche Volkslieder und kerndeutsche Volksweisen, singen. Ein Blick aber in diese Stätten zeigt, daß wildfremde Schlager Eingang gefunden haben.

Die Jugend erkennt, ja sie kann noch gar nicht den Wert oder besser gesagt den Unwert solcher Stücke erkennen.

Leider hat die Volks- und Mittelschule bis in die heutige Zeit mitgewirkt, die heranwachsende Generation in dieser Urteilslosigkeit zu lassen und zwar (wir kommen zum zweiten Teil unserer Ausführung) durch den unvernünftigen Gebrauch des Volksliedes.

Ich höre zwar schon das Murren der Leser. Was? Das Volkslied, ein wertvolles Volksgut soll aus der Schule verbannt werden? Nur ruhig. Nur um des Volksliedes willen, weil ich das Volkslied zu sehr schätze, will ich es vorläufig aus der Schule hinausweisen. Und warum? Jeder Pädagoge weiß, daß nur Stücke, die dem Kinde auch psychologisch nahe liegen, für das Kind und für die Erziehung wertvoll sind.

Nun schauen wir uns aber die Texte der Volkslieder an. Wie viele entsprechen der kindlichen Gedankenwelt? (Kein Leser möge glauben, daß ich bei dieser Behauptung die Volkslieder

meine, in denen von Liebe gesungen wird; ich müßte zu einseitig eingestellt sein.) An den Fingern kann man sie abzählen. Und prüfen wir diese gutgefundenen Texte auf die melodische Schwierigkeit! Sind sie nicht besser als Ergebnis des Gesangsunterrichts als ein Mittel zu verwerten? Die Volkslieder sind eben nicht für die Kinder, sondern für das Volk geschaffen, und damit müssen wir uns zufrieden geben.

Man wird mir entgegnen, daß doch die Jugend auch einmal ein Glied des Volkes werden, daß sie es ja jetzt schon sei. Ganz richtig. Doch müssen wir uns immer merken, daß die Welt der Jugend denn doch eine ganz andere ist, als die der Erwachsenen. Diese Welt müssen wir achten, auch auf dem Gebiet der Musik.

Es ist ein grober Zwang, wenn wir die Jugend mit dem Eintritt in die Volksschule aus dem Gewohnten einfach herausreißen.

Wir müssen endlich darangehen, auch auf dem Gebiet der Musikerziehung psychologisch zu werden. Und ist das schwer? Wir brauchen bloß die Ohren zu öffnen. Warum singen denn die Kinder außerhalb der Schule und in der Schule nicht? Weil sie draußen singen dürfen, was sie wollen, und in der Schule gezwungen werden, Lieder zu singen, die sie nicht seelisch berühren. Was aber singen denn in Gottes Willen die Kinder auf der Straße? Nichts anderes als Kinderlieder. Und betrachtet sie, mit welcher Hingabe, mit wie viel Fleiß sie immer und immer wieder die kleinen Perlen auflesen! Darf man da vorübergehen? Versucht nur ein einziges Mal in der Schule diese Lieder zu singen, und ihr werdet sehen, daß ihr euch nicht mehr trennen könnt.

Sind aber diese Liedchen melodisch nicht zu schwer? Das ist eben das Schöne noch daran, daß sie von dieser Seite keine Gefahr bringen und was liegt daran, wenn wir einen melodischen Schritt, der uns nicht in den Kram paßt, nach unserm Gutdünken umändern.

Damit ist aber viel gewonnen. Wir haben Stoff in Hülle und Fülle, wir können an Hand dieser Liedlein das Treffsingen lernen; wir verhüten, daß die Kinder zur Oberflächlichkeit erzogen werden; als natürliche Folge der Kinderlieder erscheinen dann die Volkslieder. Wenn so in der Schule zur Musik erzogen wird, dann braucht uns nicht bange sein, daß die heranwachsende Jugend weiterhin gedankenlos Valencia singt und pfeift.

Unterrichtswesen

Musiklehrprüfungen. — Wohl in keinem Lehrfach herrschen solche falschen Anschauungen und Zielvorstellungen wie im Musiklehrfach. Wir glauben daher zur Klärung beizutragen, wenn wir Art, Vorbedingungen und Ziel der Prüfungen einmal in Kürze vorführen. Zunächst müssen dabei Musikunterricht a) an höheren Lehranstalten und b) im Privatbetriebe streng auseinandergehalten werden.

Zu a). Das sogenannte „künstlerische Lehramt" berechtigt zur Anstellung an Schulen und setzt als Vorbedingung voraus die Absolvierung des Abiturientenexamens für beide Geschlechter. Die Vorbereitung geschieht an den Akademien für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg (8 Semester), Königsberg (8 Semester) und Köln (6 Semester und 2 Semester in Berlin). Dem Besuch voran geht eine Aufnahmeprüfung, die privat oder an einer höheren Lehranstalt vorbereitet werden kann. Bis Oktober 1927 ist noch eine „staatliche Gesanglehrerprüfung" vorgesehen, die nur die Reife einer Obersekunda bzw. eines Lyzeums und eine private musikalische Vorbereitung voraussetzt. Die Lehrkräfte beider Prüfungsarten führen nach Anstellung die Amtsbezeichnung „Studienrat". Das künstlerische Lehramt steht bezüglich des Ranges und des Einkommens auf gleicher Stufe mit dem wissenschaftlichen Lehramt. — Außerdem gibt es noch eine staatliche Prüfung für Organisten, die an den obigen Anstalten abgehalten wird. Die vielfach vorkommende Verwechselung entsteht durch das Wort „staatliche Musiklehrerprüfung" oder

auch bloß „Musiklehrerprüfung", deren Wesen erklärt wird durch die verschiedenen Arten der Privatmusiklehrprüfungen.

Zu b). Diese unterscheiden die Arten: 1. Staatliche Musiklehrerprüfung; 2. Das Verbands- und 3. Das Konservatoriumsexamen. Sie verfolgen dasselbe Ziel: Heraushebung aus dem Proletariat durch höhere Leistungsfähigkeit, Schmückung mit einer berechtigten Tätigkeitsbezeichnung zu 1. und Erlangung des „Staatlichen Unterrichtserlaubnisscheines".

Zu 1. Die staatliche Musiklehrerprüfung ist eine erst seit kurzem eingeführte Berechtigungsart, die den Zweck verfolgt, im Gegensatz zu den Privatprüfungen eine „staatliche Anerkennung" zu erringen. Sie verlangt als wissenschaftliche Schulbildung die Reife für Obersekunda oder Absolvierung eines Lyzeums, Prüfung vor einer vom Staate ernannten Kommission in einem geeigneten Raum (einer Lehranstalt oder Musikschule) und gibt nach Bestehen des Examens die Erlaubnis, der Bezeichnung Musiklehrer(-lehrerin) die Beifügung „staatlich anerkannt" hinzuzusetzen. Eine sonstige Berechtigung oder eine Verpflichtung des Staates ist damit nicht verbunden. Das staatliche Musiklehrerexamen hat mit Schulverhältnissen nicht das geringste zu schaffen. Die Inschutznahme des qualitativen Musiklehrstandes wird in der Folge dieselbe Höhe erreichen, wie sie bisher der wissenschaftliche Lehrstand in Anspruch genommen. Vorläufig ist das staatliche Musiklehrexamen fakultativ; es liegt kein Zwang vor, sich diesem zu unterwerfen. Es bleibt den Verbänden und Musikschulen unbenommen, ihre Prüfungen und privaten Berechtigungen weiterzuführen.

Zu 2. Die Verbandsprüfungen gehen aus vom „Musikpädagogischen Verband" und den beiden selbständigen Konservatoriumsvereinigungen und fordern als Vorbedingung ebenfalls die Obersekunda- bzw. Lyzeumsreife, lassen aber in Ausnahmefällen eine „gleichwertige Bildung" zu. Die Zeugnisse haben durchaus Privatcharakter, d. h. sie verpflichten den Staat nicht zu einer Heraushebung, z. B. zur Ausstellung eines „Unterrichtserlaubnisscheines".

Zu 3. Die Konservatoriumsprüfung kann man als letztes Überbleibsel früherer Bestrebungen der Musikschulen bezeichnen. Diese Einrichtung vereinigt in sich Schüler mit geringerer wissenschaftlicher Schulbildung, zumeist Volksschülerinnen, die nur die Volksschule oder niedere Klassen höherer Lehranstalten besucht haben. Da diese Schüler an Zahl den größten Bestand der Musikseminare ausmachen, kann man verstehen, daß die Musikschulen diese an Wert geringste Prüfung nicht aufgeben wollen. Vielfach unterwirft man diese Art Schüler auch der Verbandsprüfung ohne Aushändigung eines „Diploms" (Unterscheidungszeichen beider Prüfungsarten).

Die Stellung des Staates zu sämtlichen hier angeführten Prüfungen soll in einem späteren Schriftsatz behandelt werden. Ludwig Riemann.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Die Verfechter atonaler Experimente erschöpfen gegenwärtig ihre Erfindungskraft in Schlagworten, anstatt sie — hic Rhodus, hic salta — in materia musica zu erweisen. Jeder Tag gebiert ein neues Schlagwort. Die jüngste Formel — sie folgte der Phrase von der „Neuen Sachlichkeit“, wie die Trän' auf die Zwiebel — lautet: Loslösung musikalischer Geschehnisse vom „rein menschlichen Beziehungsproblem“.

Nun, die Loslösung vom menschlichen Ohr hat bereits vor längerer Zeit eingesetzt. Daran wurden wir durch die Berliner Erstaufführung der im Jahre 1923 „konzipierten“ Klaviersonate in fünf Teilen von Artur Schnabel recht drastisch erinnert, die seinerzeit auf dem Venediger Musikfest jenen berühmt gewordenen „ora-basta“-Ruf („Hör' endlich auf“) eines gequälten Hörers ausgelöst hat. Es läge kein Grund vor, über diese Sonate der bald wütend aufzischenden, bald ohnmächtig verröchelnden Impotenz noch ein Wort zu verlieren, wenn die im Bechsteinsaal um Eduard Erdmann versammelte Clique unentwegter Neutöner nicht versucht hätte, durch wütenden Beifall einen „Erfolg“ dieser Sonate zu konstruieren. Tatsächlich hat eine große Berliner Tageszeitung es fertiggebracht, irreführenderweise von einem „Riesenerfolg“ dieses Popanzes der Atonalität zu salbadern! In demselben Konzert, dessen erster Teil den Saal in eine musikalische „Schreckenskammer“ verwandelte, hob Eduard Erdmann die Klaviersuite op. 25 von Arnold Schönberg aus der Taufe. Es ist unmöglich, von der psychopathischen Verranntheit dieser Musik ohne Notenbeispiele eine Anschauung zu geben. Der Hörer steht vor dieser aus methodisch arbeitendem Spleen geschaffenen musikalischen Wildnis vollkommen ratlos.

Wir verlassen das Gebiet konstruierter Unmusik, um uns einer jener Zwitterschöpfungen aus Musikantentum und verbissener Ausdrucksfeindlichkeit zuzuwenden, die für Paul Hindemith so charakteristisch sind. Es handelt sich um das Streichquartett op. 32, das durch das Berliner Havemann-Quartett zum Vortrag gelangte. Es ist in seiner Zwiespältigkeit ein echter Hindemith. Zu dem Zynismus, der dem ersten Satz dieses Quartetts überwiegend das Gepräge gibt, steht der Charakter des langsamen Satzes in eigentümlichem Gegensatz. Hier spricht aus fremdartigen, alle harmonischen Rücksichten beiseiteschiebenden, vielfach abstrusen Klängen — unbewußt — ein Suchen nach inneren Bindungen, das man nicht überhören darf, Symptome, die die Hoffnung wach halten, Hindemith werde im Laufe der Zeit noch einmal zu einer Ausdruckskunst zurückgelangen, die sich nicht schämt, natürlichem, der Allgemeinheit verständlichem Empfinden zu dienen. Heute gleicht die Musik Hindemiths dem Meister Cardillac seiner Oper: wie dieser es nicht fertigbringt, sich von seinem Geschmeide zu trennen, so gelingt es Hindemith nicht, sich von doktrinärer Verbohrtheit loszulösen. Solange er als Komponist an dem unsinnigen Satz festhält: „Der Ausdruck hat aufgehört zu sein“ — so könnte man das Machtgebot der kleinen, ehrgeizigen Musik-Napoleons unserer Zeit formulieren — wird er im Kampf gegen das eigene elementare Musikbewußtsein immer eine zwiespältige Erscheinung bleiben.

Wir gelangen mit dem Violinkonzert Karol Szymanowskis zu einem Werk, das bei ausgesprochen impressionistischem Einschlag zugleich mit Atonalität liebäugelt. Was an diesem Werk des polnischen Komponisten, das Bronislaw Huberman mit den Philharmonikern unter der impulsiven und geschmeidigen Leitung Gregor Fitelbergs aus Warschau zur Berliner Erstaufführung brachte, äußerlich besticht, das ist das in allen Farben schillernde, an fremdartigen, gelegentlich bizarren Effekten nicht sparende Orchestergewand, an dem eine raffinierte Hand gewebt hat. Das Schwergewicht des Konzertes liegt also in der instrumentalen Aufmachung, nicht in der wenig plastischen, ja dürftigen Themenerfindung. Die Themen reichen nicht zu einem geschlossenen Bau, nur gerade zu rhapsodischer Verwertung aus. Man hat Szymanowski den „Neuen Chopin“ genannt. Sein Violinkonzert rechtfertigt diese Bezeich-

nung jedenfalls nicht. Die Größe Chopins beruht nicht zum wenigsten auf der Originalität, Poesie und Noblesse der Erfindung und auf seinem unbeirrbaren Stilgefühl, Eigenschaften, die wir an den süßlichen und unpersönlichen Themen Szymanowskis und ihrer Verwertung empfindlich vermissen.

Die Atonalität pflegt nicht, sondern streift nur gelegentlich der im Kern tonal fundierte Paul Kletzki in seinem „Vorspiel zu einer Tragödie", das Peter Raabe, der vortreffliche Aachener Dirigent, mit dem Berliner Sinfonieorchester zur Aufführung brachte. Gewiß, der begabte junge Komponist hat sich hier an einen Vorwurf gewagt, der seine Kräfte übersteigt. Aus einzelnen Teilen seines Vorspiels, so aus der Einleitung — sie mutet an, wie die beängstigende Stille der Natur vor Ausbruch des Sturms — und aus dem veratmenden Ausklang spricht aber so viel Phantasie, daß wir allen Grund haben, die Entwicklung Kletzkis mit aller Aufmerksamkeit zu verfolgen. Möge der gesunde Kern seines Wesens über alle krankhaften Tageseinflüsse siegen!

Ein Konzert des Waghalter-Quartetts vermittelte die Bekanntschaft mit Kammermusikwerken Leo Janaceks, des erfolgreichen Komponisten der „Jenufa". Ein Vergleich des Kammermusikkomponisten Janacek mit dem Opernkomponisten fällt nicht zugunsten des ersteren aus. Nicht nur, daß die Stärke Janaceks, die auf der Fähigkeit beruht, der Sprache mit intuitiver Feinhörigkeit die Melodie abzulauschen, auf dem Gebiet der Kammermusik sich naturgemäß nicht auswirken kann, es befremdet uns im Streichquartett in e-Moll und anderen Kammermusikwerken Janaceks darüber hinaus der Verzicht auf thematische Arbeit und damit auf Herbeiführung einer Einheit im höheren Sinn, wie sie nach deutscher Auffassung mit dem Begriff „Kammermusik" untrennbar verbunden ist. Der Verzicht auf thematische Arbeit macht sich in den Klavierstücken kleiner Form von Janacek naturgemäß nicht gleichermaßen geltend. Der Hörer Janacekscher Kammermusik muß sich an die Originalität der Motive, der Harmonisierung und an die Mannigfaltigkeit der Rhythmen halten und wird in dem oft abrupten Wechsel der Stimmungen die Eigenart volkstümlichen Empfindens respektieren, wie es sich in der Tonsprache eines impulsiven, von impressionistischen Einflüssen nicht freigebliebenen Musikers äußert. —

„Die Zeiten sind glücklicherweise vorüber, in denen die sogenannte ‚moderne Musik' es als ihre Pflicht ansah, für das Publikum unverständlich und unangenehm zu sein" — diese Worte finden sich in der Einleitung, die Alfredo Casella zu dem Programmheft beisteuerte, das auf die Berliner Erstaufführung seiner Partita mit Orchester Bezug nimmt (VII. Philharmonisches Konzert unter Furtwängler). Man liest diese Äußerung aus der Feder des „Vorsitzenden der italienischen Sektion der Internationalen Musikgesellschaft", also des kleinen appeninischen Musik-Mussolini, mit nicht geringer Genugtuung. Ist sie doch ein authentisches Zugeständnis über die Beweggründe, welchen wir die jetzt in Überwindung begriffene Epoche atonaler Fäkalien zum guten Teil zu verdanken haben! Wie sind die Kritiker, die es gewagt haben, sich gegen die frechen Inthronisationsversuche des Chaos und der ödesten Mechanisierung mit ihrer ganzen Persönlichkeit zu wehren und ruhig dem so bequemen und feigen, weil in den Augen des ahnungslosen Publikums mit Sicherheit diskreditierenden Vorwurf reaktionärer Gesinnung standgehalten haben, von jener Seite mit Schmutz beworfen worden! Jetzt haben wir es aus dem Munde eines, der es wissen muß, eines Musikers, der sich seinerzeit selbst im Morast der Atonalität (Schönberg-Mischung) gewälzt hat, welche Rolle das Bestreben, der Romantik, besser gesagt, der Musik als beseelter Kunst „eins zu versetzen", bei einer ebenso dreisten wie phantasielosen Meute von Musikbolschewisten gespielt hat. Wir werden diese „confessio Casellana", die übrigens, wie man annehmen darf, nicht etwa nur als captatio benevolentiae zugunsten der Partita anzusehen ist, sondern dem ernsten Willen entspringt, zu größerer Natürlichkeit zurück zu gelangen, nicht vergessen.

Ganz vermag sich Herr Casella von seiner „Vergangenheit" natürlich nicht zu lösen: so bezeichnet er seine Partita, vielleicht, um sein Gesicht als Neutöner zu wahren, als „gänzlich antiromantisch", und so fällt auch seine Musik, aber nur stellenweise, in die süße Gewohnheit

randalierender Atonalität zurück. Im übrigen ist sein Werk weder „antiromantisch" noch „neuklassisch" — Frescobaldi, Monteverdi, Scarlatti und Vivaldi, die alten Meister, werden umsonst beschworen; der Versuch, ihren Stil „mit modernem Geist und mit modernen technischen Mitteln zu verbinden", konnte einem Musiker von der Oberflächlichkeit und Unoriginalität Casellas nicht gelingen. Die Partita hat überhaupt keinen irgendwie ausgesprochenen Stil. Darüber hinaus ist alle glänzende satztechnische Gewandtheit und aalglatte Mache, alle rhythmische Lebendigkeit nicht imstande, den Hörer über die Dürftigkeit der Phantasie hinwegzutäuschen.

Herr Casella betreute den (uncharakteristischen, ja so gut wie überflüssigen) Klavierpart seiner Partita mit Gewandtheit selbst, während die Philharmoniker unter Furtwängler mit glanzvollem Einsatz aller Kräfte aus der Orchesterpartie herausholten, was nur herauszuholen war. Das Werk wurde vom Publikum mit jener betonten Höflichkeit aufgenommen, als deren Urgrund wir den Wunsch zu erkennen glauben, einen Akt internationaler Courtoisie, oder, besser gesagt, völkerbundlicher Gesinnung auszuüben.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Staatsoper: Verdis 1862 entstandene Oper „Die Macht des Schicksals" gelangte in Franz Werfels Übersetzung nun auch hier zur ersten deutschen Aufführung, nachdem ihr schon 1867 an derselben Stelle eine italienische vorangegangen war — ohne nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen. Ein Geschick, das dem Werke auch anderwärts widerfuhr und nachdenklich hätte machen können. Sofort nach der Dresdener Premiere heuer im Frühjahr verschaffte ich mir den Klavierauszug und wußte nach einer Stunde Durchspielens, daß da wieder einmal eine für die Bühne fruchtlose Musik-Archäologie betrieben worden war, denn die Erfindung daselbst ist bis auf einige wenige Abschnitte für das von Verdis Meisterschöpfungen selbst verwöhnte Ohr derart matt und konventionell, daß auch die Bunt- und Kraßheit der mittelalterlich-spanisch-romantischen Tutti-frutti-Handlung dagegen nicht aufzukommen vermag. Zudem ist man heute durch das Lichtspieltheater an einen rascheren Ablauf solcher zufallsreicher Schauermären gewöhnt, die man im noch gemächlicheren 19. Jahrhundert mit langen Arien, Ensembles, Aufzügen, unnötigen Volksszenen u. ä. auf $3^1/_2$ Stunden ausdehnte. Hier hätte zumindest die mutig kürzende Hand eines Bearbeiters walten müssen, um die Sache halbwegs genießbar zu machen. Die „Sizilianische Vesper" würde eine solche weit eher verdienen, welche auch von dem kapitalen dramatischen Fehler unserer Oper frei ist, mit der Heldin die einzige Solosopranpartie für ausgewachsene $1^1/_2$ Akte von der Mitwirkung auszuschalten und sich bald auf die monoton werdenden Männerstimmen zu beschränken. Selbst wenn, wie diesmal geschehen, die Rollen Alvarez und Carlos den Prachtorganen Piccavers und Schippers anvertraut sind, deren Zusammenklang im belcanto einen unvergleichlichen Ohrenschmaus bereitete. Mayrs edler Prior schloß sich ihnen vollwertig an. Als Leonore debütierte mit Glück eine Dame der Wiener Gesellschaft, Frau Schenker-Angerer, deren volltönende, reine, warmtimbrierte Stimme den besten Eindruck hinterließ. Anday-Preziosilla war eine farbige Miniatur-Carmen, und der gelungene Fra Melitone Madius sorgte für Heiterkeit. Herr Breuer als belebender Spielleiter und Direktor Schalk im Orchester bemühten sich ernsthaft um die Auferstehung des toten Stückes, mit dem die retrospektiv gerichtete Veranlagung der Deutschen abermals ihren lebenden Talenten den Weg zur Bühne zu verrammeln sucht.

---

[1]) Anmerkung der Schriftleitung: Das Urteil über Verdis Meisteroper wird wohl ziemliches Befremden erregen, da es außerhalb Wiens, wo die Oper eigentümlicherweise nicht durchgriff, ziemlich allein dastehen dürfte; wir bringen es nichtsdestoweniger unsern Lesern zur Kenntnis.

Bei den „Philharmonikern“ erlebte man die von F. Weingartner besorgte und uraufgeführte Bearbeitung der Beethovenschen Hammer-Klaviersonate op. 106 für Orchester. Gewiß scheinen schon die Dimensionen dieser Komposition, der Reichtum ihres Stimmgefüges, ihre Anlage auf mächtige Klangfülle hin solchem Beginnen recht zu geben, sein Fehlschlag in der Praxis jedoch erwies, daß der Komponist wohl empfand, warum er diese feingliedrige Thematik dem intimen Flügel (wenn auch einem nur in der Vorstellung des tauben Meisters vorhandenen idealen, welcher das Adagio zu „singen“ gestattete) und nicht der vielköpfigen Instrumentendemokratie überantwortete, welche andere psychische und musikalische Probleme zu gestalten berufen ist, als hier vorliegen. Vielleicht hätte eine dickflüssigere, farbenprächtigere, „moderne‘ Instrumentierung eher — wenn auch bloß äußerlich — Wirkung getan als die in löblicher Treue gegen das Original geübte Beschränkung auf Orchesterstil und -mittel der damaligen Zeit, aber der Himmel bewahre uns gnädig vor weiteren derartigen unkünstlerischen Experimenten; man setzt ja auch Schwarz-Weiß Radierungen nicht in Ölgemälde um!

In einem unter Dr. Ernst Bachrichs Leitung gestandenen Kammerorchesterkonzert war ein Oktett für Blasinstrumente von J. Strawinski zu hören. Schon die Besetzung: je 2 Oboen, Fagotte, Trompeten und Posaunen ließ den Ulk vermuten, der dann auch tatsächlich unter dem Titel „Sinfonia, Thema con Variazioni und Finale“ vor sich ging. Wollte man dieses quiekende und rülpsende Motivenpotpourri ernst nehmen, würde, glaube ich, ihm sowie seinem Komponisten unrecht geschehen. Zudem ist die Lebenszeit dieser Umsturzgrotesken ebenso kurz wie ihr musikalischer Atem, so daß genaueres Befassen damit leicht ein Anachronismus werden könnte. Weitaus soignierter in Stil und Ausdruck gab sich darnach Vittorio Rietis Concerto für 5 Bläser und Orchester, davon das Grave, alla marcia funebre unstreitig den wertvollsten Teil bildet. Dem zeitgenössischen ging ein klassischer Abschnitt voraus, von Haydns Symphonie concertante nebst Händelschen und Rossinischen Gesängen bestritten, welch letztere durch Jella Braun-Fernwalds voluminösen Alt verständige und kunstgerechte Verlebendigung erfuhren.

* * *

LINZ. Qualitätskonzerte sind zur Seltenheit geworden. — Heimische „Veranstaltungen“, Herausstellungen von „angehenden Künstlerinnen“ überwiegen. Einige wenige bekannte Namen prangten an den Litfaßsäulen. Arrau brachte an zwei Abenden ein interessantes Programm. Weber (As-dur-Sonate), Chopin, Liszt (Etüden nach Paganini). Strawinskis A-Dur-Serenade. Poppoff fand mit modernen Geigennummern Anerkennung. Mozarts große C-Moll-Messe erlebte unter Wolfsgrubers sachkundiger Leitung die örtliche Erstaufführung durch den gutgeschulten Chor der Stadtpfarrkirche. Derselbe fortschrittliche, auf hier unbekannte Neuwerke prüfende Dirigent, vermittelte als Erstaufführung in Österreich Woyrschs „Totentanz“. 20 Jahre nach der Uraufführung fand dies bekannte Großwerk den Weg nach Österreich. Sonderbar! Das stofflich und musikalisch anregende „Mysterium“ übte durch die chorisch gediegene und die in den Solopartien gutbesetzte Wiedergabe nachhaltige Wirkung. Direktor Hugelmann führte im Theater „musikalische Morgenfeiern“ ein. In einer derselben erschien Prinz Joachim von Preußen am Dirigentenpult und führte Eigenwerke vor. Eine Festouvertüre ist in der Instrumentierung von Wagner beeinflußt. Die Arbeit ist etwa mit einem Herzogenberg vergleichbar. Die sinfonische Dichtung „Von der Nacht zum Morgen“ gliedert sich in zwei Teile: Mondscheinnacht Morgendämmerung und Sonnenaufgang. Der erstere dunkelfarbig, von Romantik angehaucht, ist der bedeutendere. Die Phantasie „Raskolnikow oder Schuld und Sühne“ (nach dem Roman Dostojewskys) gilt als eine der besten Arbeiten des Komponisten. Situationsmusik, die sich manchmal zu dramatischer Charakteristik steigert. Überbizarres wird vermieden. Der selbstdirigierende Autor fand sympathische Aufnahme ...

In Ermangelung einer ständigen Oper hat die rührige Theaterdirektion Hugelmann wöchentlich Gesamtgastspiele der Wiener Volksoper eingeführt, die schon eine Reihe Werke des Opernrepertoires sorgsam herausbrachte. Franz Gräflinger.

Zu unserer Musik- und Bildbeilage

Über Bachs „Kunst der Fuge“ handelt der erste Artikel dieses Heftes, der auch einige nähere Ausführungen über die hier mitgeteilte erste Fuge bringt. Zur leichteren Orientierung sind die Zwischensätze sowie die Themenvorträge kenntlich gemacht; bei Vermeidung der alten Schlüssel wurde die Partituranlage gewahrt. Die beste Ausgabe des Werkes ist nunmehr die W. Graesers, erschienen als Supplementband der großen Bach-Ausgabe (Breitkopf & Härtel), die allerdings etwas teuer ist. Wer das Werk bereits besitzt, den Sätzen aber die unbedingt nötige Neuordnung geben will, bedarf des Bach-Jahrbuchs für 1924 mit der außerordentlichen Arbeit Graesers über das Werk.

Unsere Bilder zeigen zwei hervorragende Dresdner Musiker, den 1870 geborenen Paul Büttner und Theodor Blumer (geb. 1882), beide einstige Schüler Felix Draesekes. Büttner hat außer sonstigen Werken nicht weniger als fünf Sinfonien in teilweise größten, Brucknerschen Ausmaßen geschrieben, von denen vier veröffentlicht sind; auch im Gewandhaus sind unter Nikisch solche erklungen. Sehr zahlreich sind die Werke Blumers — etwa 60 —, der vor allem als geistvoller Kammermusikkomponist von beweglichem Geist und hier vor allem von Werken für Bläser — besonders sein Sextett op. 45 — weithin bekannt geworden ist.

Neuerscheinungen

Karl Kobald: Beethoven. Seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur, Gesellschaft und Landschaft. 8°, 434 S. mit 80 Abbild. Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien 1927.

Richard Kötzschke: Geschichte des deutschen Männergesangs, hauptsächlich des Vereinswesens. 8°, 311 S. mit Bildern. Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden-A. 1927.

Albert Jacubeit: Der Schlüssel zum Naturgesetz des Singens. 2. Aufl. 8°, 46 S. Kommissions-Verlag N. Simrock, Leipzig-Berlin 1926.

Gustav Maerz: Gesangsmethoden?, eine kritische Studie. 8°, 39 S. Verlag von Fritz Baselt, Th. Henkels Musikalienhandl. Frankfurt a. M. 1926.

Richard Wickenhauser: Anton Bruckners Sinfonien, ihr Werden und Wesen. Kl. 8°, 146 S. mit vielen Notenbeispielen. Reclams Universalbibl. Nr. 6717/18.

Wolfgang Golther: Richard Wagner, Leben und Lebenswerk. Kl. 8°, 248 S. 5. Band der „Musiker-Biographien“, Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig 1926.

August Göllerich, das Lebensbild eines tatkräftigen Idealisten. Der oberösterr. Jugend gewidmet von einem alten Linzer Musikfreund. 8°, 128 S. mit Bildern. Verlag Fidelis Steurer, Linz a. d. D. 1927.

Elsa Richar: Zweiunddreißig deutsche Volkslieder ausgew. und für gem. Viergesang (Chor) gesetzt. Kl. 8°, 85 S. 19. Heft der „Flugschriften und Liederhefte“ herausgeg. von dem Deutschen Volksgesang-Verein in Wien IV, Schönburgstr. 17. Wien 1926. — Eine hübsche Auswahl vielfach noch unbekannter Volkslieder geistlichen, weltlichen, hochdeutschen, mundartlichen, älplerischen, ernsten und heiteren Inhalts. Leider ist der 4stimm. Chorsatz nicht immer geschickt und einwandfrei.

Karl Kiesel und Otto Thiele: The study of music in Germany. Guide book for American students. 8°, 63 S. mit vielen Bildern und einer musikal. Landkarte, herausgeg. vom „University Departement of the North German Lloyd“ in Verbindung mit der Vereinigung deutscher Musikstudenten. New York—Bremen 1927. — Diese Publikation enthält eine Sammlung von Aufsätzen bekannter deutscher Musiker und Musikschriftsteller und will damit den amerikanischen Musikstudenten einen Begriff vom Charakter des deutschen Musiklebens geben, oder, wie der beigegebene Waschzettel so geistreich bemerkt, „dem Amerikaner zeigen, daß aus dem Gesamtbild europäischer Kultur Deutschland nicht hinwegzudenken sei“.

Max Drischner: Musikalische Jugendbewegung und Kirchenmusik. Gr. 8°, 11 S. Sagan 1926. Verlag des Herausgebers. —

Kurt von Wolfurt: Mussorgskij. 8°, 382 S. mit Bildern, Notenbeispielen, einem Register, Literaturverzeichnis und Verzeichnis der Werke M.'s. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1927.

Alfred Orel: Beethoven. 8°, 211 S. mit Bildern, Notenbeispielen, einem Stammbaum und Ver-

zeichnis der Werke B.'s. Österreichischer Bundesverlag, Wien und Leipzig 1927.

Moritz Karasowski: Friedrich Chopin, sein Leben und seine Briefe. 8°, 232 S. Neue Ausgabe. Ries & Erler, Berlin. — Diese Ausgabe ist ein Neudruck des bereits 1877 erschienenen und weitverbreiteten Werkes, dessen wertvollster Teil seine Briefe sind. Leider ist die wichtige Pariser Zeit so gut wie gar nicht berücksichtigt. Ein sachkundiger Bearbeiter hätte diesen Mangel ohne besondere Komplikationen beheben können.

Felix Gross: Die Wiedergeburt des Sehers. Erläuterung und Deutung von Wagners „Ring des Nibelungen" und „Parsifal" als eine neuerstandene Weltreligion. 8°, 377 S. Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien 1927.

Dr. Paul Nettl: Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte. 8°, 91 S. Verlag Rudolf M. Rohrer, Brünn 1927.

Alt-Prager Almanach 1927, herausgeg. von Paul Nettl. 8°, 164 S. Die Bücherstube Dr. Paul Steindler-Julius Bunzl-Federn, Prag 1927. Ein sehr hübsches, zum Lesen reizendes Bändchen mit zahlreichen, vor allem belletristischen Beiträgen, darunter musikalische Aufsätze, so von Erwin Felber, der aus Prags musikalischer Vergangenheit Wissenswertes mitteilt, von Erich Steinhard, der über einen fast grotesken „Beethovenirrtum im Jahre des Herrn 1926" berichtet und von Alfred Einstein, der über „Italienische Musik am Kaiserhof von der Stilwende um 1600" schreibt. Vom Herausgeber selbst stammt ein Beitrag über „Da Ponte, Casanova und Böhmen".

Das Morgenlied. 53 deutsche geistliche Morgenlieder, größtenteils mit eigenen Weisen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert, gesammelt und mit Einführung in die Bedeutung und Geschichte der Morgenfeier herausgeg. von Wilhelm Thomas und Konrad Ameln. 8°, 180 S. Bärenreiter-Verlag, Augsburg. — Die Veröffentlichung der Melodien dieser schönen alten Morgenlieder (teilweise mit Quellennachweis) geschah aus dem Geiste und Bedürfnis der Jugendbewegung heraus, wie auch aus der warm geschriebenen Einführung hervorgeht.

Lobsinget! Geistl. Lieder des deutschen Volkes in 2stimm. Satz unter Mitwirk. v. Walther Hensel herausgeg. von Adolf Seifert. 8°, 124 S. Bärenreiter-Verlag, Augsburg. Diese 2stimm. Ausgabe bekannter und wenig bekannter geistl. Lieder und Choräle kommt dem praktischen Bedürfnis sehr entgegen.

J.-G. Prod'homme: Pensées sur la Musique et les Musiciens. Gesammelt und chronologisch geordnet. Kl. 8°, 79 S. Verlag des Ménestrel 2bis, rue Vierinne, Paris 1926. — Eine Sammlung von Maximen, Aphorismen. Paradoxons, Geistesblitzen u. a. über Musik und Musiker von berühmten Leuten von den Zeiten der Bibel an bis zur Gegenwart.

Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst vom 27.-30. Juli 1926. Hrsg. von W. Gurlitt. Lex.-8°, 174 S. Mit Tafeln und Notenbeilagen. Dazu ein Heft ausgewählter Orgelstücke des 17. Jahrhunderts, hrsg. von Karl Matthaei. Augsburg, Bärenreiter-Verlag, 1926.

L. Ssabanajew: Geschichte der russischen Musik. Für deutsche Leser bearbeitet mit einem Vorwort und einem Nachtrag versehen von Oskar von Riesemann. Mit 12 Abbildungen, gr. 8°, 214 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926.

Ein ganz vortreffliches Buch, knapp, klar und übersichtlich gehalten. Das Bestreben des russischen Verfassers, eines gescheiten Menschen, möglichst objektiv, fast mathematisch kühl vorzugehen, ist unverkennbar. Wir werden auf das Buch, dem Riesemann die für deutsche Verhältnisse nötige Abrundung gegeben, noch zurückkommen.

Besprechungen

HERMANN KELLER. Die musikalische Artikulation, insbesondere bei Joh. Seb. Bach. Heft II der Veröffentlichungen des Musikinstituts der Universität Tübingen. Augsburg, Bärenreiter-verlag 1926.

Das Buch von Hermann Keller enthält einen solchen Reichtum von lebendigen Gedanken, die zum Weiterspinnen anregen und überall neue Lichter winken lassen, daß es schwer fällt, einen kurzen Bericht darüber zu schreiben. Meiner Meinung nach hat dies kleine Werk Vorzüge, die es zum Schönsten und Anregendsten machen, was über „musiktheoretische" Fragen geschrieben worden. Keller ist nicht Gelehrter, sondern ein schaffender Musiker, der die Wort-Sprache beherrscht und der sich alles nötige Wissen angeeignet hat, um das was er als Künstler erlebt hat, auszusagen. Immer fühlt man, daß das Geheimnisvolle der Musik ins klarste Sprachbereich gezogen wird, um der vom Komponisten gegebenen Plastik des seelischen Ausdrucks in ihrem Erklärbaren und Unerklärbaren nachzuspüren. Seine Erkenntnisse werden nie zum Schema, sein lebendiges Künstlertum läßt ihn immer wieder die Einmaligkeit alles Genialen fühlen.

Er gibt zunächst eine Definition des Begriffs: Artikulation, den er anders, tiefer und wesentlicher

als Riemann und Wiehmayer faßt, als „eine Funktion der Melodie“, deren Mittel: „1. durch alle Grade vom strengsten legato bis zum äußersten staccato die melodische Linie entweder zu bewahren oder zu zerreißen; 2. durch Zusammenfassung einzelner melodischer Beziehungen und Abstoßung anderer über den Sinn der Melodie entscheidende Aussagen zu machen.“ Über diese Definition hinaus kommt er zu einer genial zu nennenden Bemerkung, die vielleicht das A und O für den reproduzierenden Künstler enthalten dürfte. Ich zitiere: „ Über alle Motivzusammengehörigkeit und rhythmische Zusammenfassung hinweg hat die Artikulation die Macht, die melodische Linie zusammenzuhalten oder zu zerreißen: sie tritt ein in den Kampf zwischen Bewegungszug und Einzelton und entscheidet ihn.“ Er konstatiert: „daß sich der Auffassung der ‚Melodie als Bewegungszug‘ (Kurth) jeder einzelne Melodieton widersetzt, der um seine Existenz kämpft, als etwas Einmaliges um seiner selbst willen Gesetztes genommen werden will. Nicht in der bedingungslosen Überlegenheit des einen Prinzips, sondern im beständigen Kampf und Wettstreit ‚zweier Prinzipe‘ beruht das wahre Wesen der Melodie.“

Es folgt ein historischer Überblick über die Entwicklung der Artikulation, die zunächst von den Forderungen des Geigenmäßigen ausgehend, noch bei Bach und Mozart von der Vorstellung des Geigenbogens beeinflußt ist. Bei Beethoven wird sie zum unabhängigen dramatischen Ausdrucksmittel von unerhörter Gewalt.

Unzählige Notenbeispiele — oder vielmehr 342! — stellen die möglichen Beziehungen und Konflikte zwischen Artikulation und allen Arten des legato, staccato und portato, zwischen Artikulation und Phrasierung, Artikulation und Rhythmik, Artikulation und Motivbildung dar. Von höchster Wichtigkeit sind die Argumente gegen die entsetzlichen „Phrasierungsausgaben“ der klassischen Literatur mit Entstellung des Originaltextes und Original*sinnes*, worüber allerdings noch manches zu sagen wäre.

Der zweite Teil des Buches stellt einen Versuch dar, auf Grund der gewonnenen Erkenntnis der Bedeutung der Artikulation und auf Grund der von J. S. Bach selbst bezeichneten Werke eine Anleitung zur sinngemäßen Artikulation der Bachschen Werke zu geben. Der von Keller gefundene Modus ist musikalisch, logisch und lebendig und er überzeugt. „Also hat die Artikulation zu allererst die Aufgabe, die Melodie zu verdeutlichen, sie im eigentlichen Sinne des Wortes zu interpretieren. Sie tut das, indem sie die bewegenden Kräfte der Melodie aufzeigt; sie geht mit den Intervallen und richtet sich nach dem ‚Prinzip des kleinsten Widerstandes‘, d. h. sie läßt die Linie durch Sekundfortschreitungen legato durchfließen, bevorzugt für Dreiklangszerlegungen das non legato, für Sprünge das staccato“. Der *melodiös* wichtige Ton, der durch die Umkreisung von Nebentönen (Sekundschritte) in der Wirkung verlängert wird, erhält durch den legato-Bogen noch besondere Intensität.

Zu erwähnen bleibt nun noch die ebenso phantasie- und ausdrucksvolle wie überaus klare Sprache dieses für jeden Musiker mehr als lesenswerten Buches. Maria Proelss.

JOHANNES VON KRIES: „Wer ist musikalisch? Gedanken zur Psychologie der Tonkunst“. 8°, 154 S. Verlag von Julius Springer, Berlin 1926.

Dieses Büchlein des als Physiologen und Psychologen bekannten Verfassers bringt Gedanken, die sich ihm bei seiner steten Beschäftigung mit der Musik aufgedrängt haben. Einen Überblick über die verschiedenen Arten und Formen der Musikalität zu gewinnen, ist das erste Ziel. Über den Inhalt des Haupttitels hinaus wird die Frage erörtert, welche teils intellektuellen, teils gefühlsmäßigen Wirkungen durch die Musik in unserer Seele hervorgerufen werden, in welchem Verhältnis diese beiden Wirkungen stehen, und wie die einzelnen Faktoren der Musik, Melodik, Harmonie, Rhythmus daran beteiligt sind. Von ganz besonderer Bedeutung erscheint mir das Kapitel über „die Umwertung der Musik“; von den vorher gewonnenen Grundlagen für die Verknüpfung der Musik mit dem Eindruck des Schönen, sowie mit einer Anzahl anderer Gefühle (Freude, Schmerz usw.) aus, werden allgemeine Gesetze aufgestellt, aus denen die Entwicklung des musikalischen Empfindungsvermögens im einzelnen und auch die Entwicklung der musikalischen Kunst überhaupt verständlich werden. So dürfte der folgende Satz für die moderne Musikerziehung von der größten Bedeutung sein: „Das ist es, was das verständnisvolle Hören ausmacht, und dies ist also keineswegs ein rein rezeptives Verhalten, sondern setzt eine beständige aktive Mitwirkung des Hörenden voraus“. Als Hauptmerkmale der Musikalität erscheinen schließlich: der Sinn für Rhythmik, das musikalische Gehör, das Gedächtnis, die Empfänglichkeit für die gefühlsmäßigen Eindrücke, endlich die schöpferische Produktivität. Wie jede menschliche Betätigung von einer gewissen Anlage abhängig ist, so ist es auch hier. Die Feststellung aber, daß von allen diesen Merkmalen die schöpferische Produktivität die meiste spezifische Veranlagung voraussetzt, sollte vor Irrwegen in der Musikerziehung abhalten.

Ich kann das durchaus allgemein verständliche Werk allen, die sich mit Fragen der Musik und der Musikerziehung beschäftigen, aufs wärmste empfehlen. Dr. Paul Mies-Köln.

FRANK-ALTMANN: Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon für Musiker und Freunde der Tonkunst

12. sehr erweiterte Aufl. 8°, 482 S. Carl Merseburger, Leipzig 1926.

Das bereits 1860 von Paul Frank begründete Tonkünstlerlexikon liegt seit kurzer Zeit nun in einer völlig umgearbeiteten und auf Gegenwarts-Kenntnisse gebrachten Auflage von Prof. Wilh. Altmann vor und kann allen Musikern, die sich den großen „Riemann“ nicht leisten können, als dankbares Nachschlagewerk dienen. Daß ein Mann wie Prof. Altmann bei der Zusammenstellung besondere Sorgfalt walten ließ, braucht nicht betont zu werden, gerade die weitgehenden Orientierungsmöglichkeiten über moderne Komponisten bilden eine willkommene Bereicherung des Werkes. W. W.

FRANZ LANDÉ: Vom Volkslied bis zur Atonalmusik. 8°, 69 Seiten, 46 Notenbeispiele. Verlag Carl Merseburger, Leipzig. 1926.

Je weiter die atonale Musik sich von der altgewohnten Musik entfernt, um so häufiger tauchen Versuche auf, mit Hilfe des Wortes die Unmöglichkeit einer Zukunft der neuen Richtung unter Beweis zu stellen. Der Schwerpunkt des vorliegenden Werkes ruht jedoch mehr auf dem Nachweis der Unverrückbarkeit des bisherigen Tonsystems, während die verhängnisvollen Irrtümer der atonalen Musik nur kurz abgefertigt werden. Es läßt sich nicht umgehen, daß bei den neuen Beweismitteln auch neue Begriffe entstehen (z. B. „physisches Übergewicht“, „Quasi-Dominante“ u. a.), die der Leser bei den gründlichen Untersuchungen mit in den Kauf nehmen muß.

L. Riemann.

GUSTAV LENZEWSKI SEN.: Die Hohenzollern in der Musikgschichte des 18. Jahrhunderts. Chr. Fr. Vieweg G. m. b. H., Berlin 1926.

Der Verfasser bezeichnet seine fleißige Arbeit als „musikhistorische Skizze“, obgleich das Thema interessant genug wäre, um ein tieferes Eindringen auf den musikalischen Gehalt der nur äußerlich registrierten Werke und ihre Beziehungen zum Gesamtschaffen des 18. Jahrhunderts in stilkritischer Form zu rechtfertigen. Die vorliegende, in aller Kürze informierende Fassung bringt wertvolle musikhistorische Bereicherungen und läßt auch Einzelheiten nicht unerwähnt (im Abschnitt über Friedrich den Großen vermißt man allerdings den wichtigen Namen der Elisabeth Schmeling). Der Hauptwert des Büchleins liegt in der Vollständigkeit der Aufzählung von Tonwerken der Hohenzollern; 4 Bildnisse und 3 wohlgelungene Faksimiles sind der Arbeit beigegeben.

Dr. Fritz Stege.

MARIA VON BÜLOW: Hans von Bülow in Leben und Wort. 8°, 298 S. J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.

Selten wird eine Biographie dieser Art so reine und umfassende Eindrücke von dem Leben und Charakter ihres Helden geben können, wie es hier bei dem großen Exzentriker von nahestehendster Seite geschah. Maria von Bülow geb. Schanzer, die ehemalige Schauspielerin und nachmalige zweite Gattin Bülows, ist ihrer Aufgabe mit feinstem Instinkte gerecht geworden, man findet hier nichts, was an die persönlichen Ergüsse der üblichen „Erinnerungen“ erinnert, nichts von Lobhudeleien u. dgl., sondern es waltet hier eine sachliche, geistvolle, sich, trotz aller Liebe zu dem Gegenstand ihrer Darstellung, nie verlierende Natur. Die Verfasserin läßt Bülow am liebsten selbst sprechen, der Text ist mit Zitaten und einzelnen Ausdrücken förmlich durchsetzt, so daß von ihm jenes unmittelbare Fluidum ausgeht, daß es dem Leser gelegentlich vorkommt als befinde er sich in der Gesellschaft des berühmten Dirigenten. Der Anhang bringt eine Sammlung blitzender Aperçus über Kunst, Künstler, Zeitgenossen, Kritik u. a., ferner instruktive Bemerkungen zu Meisterwerken, sowie allerlei Anekdoten. Kurz, wer sich für Bülow interessiert, der greife zu diesem, überdies mit Photographien B.'s geschmückten, ausgezeichneten Bändchen.

W. Weismann.

PROF. DR. KARL FUHR: Die akustischen Rätsel der Geige, die endgültige Lösung des Geigenproblems, für Physiker, Geigenbauer und Musiker. 8°, 185 S. Carl Merseburger, Leipzig. 1926.

Ein Buch, welches diesen Untertitel führt, wird man als Geigenmacher nur mit einer gewissen Voreingenommenheit in die Hand nehmen. Zu oft schon ist über Nacht das Geheimnis der alten Italiener entdeckt worden. Erfreulicherweise haben wir es hier mit einem Werk zu tun, dessen Verfasser wirklich den Geigenbau versteht. Bereits vor 20 Jahren stellte sich der Akademiker an die Werkbank und begann seine Versuche mit seiner Abstimmungsmethode. Die Eigentöne, die zu allen Zeiten im Geigenbau eine Rolle gespielt haben, lassen sich nach dem Verfahren von Prof. Fuhr auf das genaueste feststellen. Als einfaches Werkzeug dient dazu ein Streichstäbchen aus Glas. Neu ist, daß nicht mehr ein Eigenton bestimmend wirken soll, sondern je vier an Decke und Boden. Prof. Fuhr hofft, mit seiner Arbeit bewiesen zu haben, daß das Geigenproblem nicht mit der Mathematik, sondern allein durch die Akustik zu lösen sei.

Selbst Gegnern des Abstimmungsgedankens wird das Buch durch die kritischen Betrachtungen über Möckels Theorie vom goldenen Schnitt im Geigenbau und Prof. Kochs Homogenisierungsverfahren wertvoll sein. Man kann natürlich jetzt weder ja noch nein sagen. Die Versuche werden es erst erweisen. Jedenfalls sei dieses Werk jedem denkenden Geigenbauer empfohlen. R. Elger.

LEOPOLD SCHMIDL: Geigentechnische Offenbarungen. Der Weg zur höchstgesteigerten Geigertechnik. 8°, 55 S. Bosworth & Co., Leipzig. 1926.

In ausführlicher Weise legt der Verfasser seine violinpädagogischen Erfahrungen nieder, um den Weg zu weisen, der zu einer hemmungslosen Technik führen soll. Er weist dabei eindringlich auf eingebürgerte Fehler und grobe Vorurteile hin, und bemüht sich, die Funktionen des linken Armes und der linken Hand bis ins einzelne zu zergliedern. Der alles beherrschende Grundgedanke ist Lockerheit der gesamten beteiligten Muskulatur, insbesondere Unabhängigkeit der Finger vom Daumen und der Finger unter sich. Das gleiche Prinzip ist bekanntlich von Goby Eberhardt und andern seit längeren Jahren eindringlich vertreten worden, in Wirklichkeit aber bedeutet es für denjenigen nichts Neues, der die französische Schule kennt. Unverkennbar hat der Verfasser dieses kerngesunde Prinzip durchdacht, und versucht es denen in geschickter Weise zu übermitteln, die an den bekannten Geigerkrankheiten leiden. Es würde zu weit führen, zu jedem der Einzelvorschläge des Verfassers kritisch Stellung zu nehmen.

Über den theoretisch freilich sehr viel schwerer zu beeinflussenden rechten Arm gibt der Verfasser ziemlich allgemeine und vieldeutige Anweisungen. Dem Fachmann braucht nicht besonders betont zu werden, daß alldergleichen, wenn auch noch so feinsinnige theoretische Erwägungen und in Worten formulierte Grundsätze niemals die persönliche Einwirkung eines tüchtigen Lehrers, sein praktisches Vormachen der Dinge und seine stetige Kontrolle jedes Übungsfortschrittes — oder Rückschrittes ersetzen können; am wenigsten, wo es sich darum handelt, eingewurzelte Fehler oder angeborene Mängel zu überwinden. Diese notwendige Schranke jeder literarischen Musik-Pädagogik ist am fühlbarsten bei den ungeheuer komplizierten Funktionen des rechten Armes. Conrad Hurter, Leipzig.

GUSTAV CORDS: Fünf Vortragsstücke für Violoncello m. Klavier, op. 59. — Schülerkonzert in D-Dur für Violoncello u. Klavier, op. 60. Verlag Chr. Fr. Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Die fünf Stücke des op. 59 sind sehr solide gearbeitet und eignen sich vorzüglich beim Beginn der Mittelstufe zur Erzielung eines guten Vortrags. Musikalisch ist dem kleinen Marsch und der Gavotte der Vorzug zu geben. — Das Schülerkonzert füllt zweifellos eine Lücke in der verhältnismäßig schwachbesetzten guten und brauchbaren instruktiven Literatur für Violoncello aus und wird in Schüleraufführungen recht am Platze sein. Eine Bezeichnung der Fingersätze wie in op. 59 wäre von Vorteil gewesen. Dr. P. Rubardt.

H. WERKMEISTER: Suite d-Moll für Violoncello und Klavier. Ries & Erler G. m. b. H., Berlin.

Von den mir bekannten Cellowerken Werkmeisters muß die vorliegende Suite als das wertvollste bezeichnet werden. Die vier Sätze zeichnen sich durch gefällige Melodik aus, ohne jedoch ins Triviale zu verfallen und scheinen ganz aus dem Wesen des Instrumentes erfunden. Ein technisch sattelfester Cellist möge die Suite gern auf sein Konzertprogramm setzen. Dr. P. R.

DEUTSCHE TÄNZE AUS DEM SUDETENLAND. Nach Schönhengster Weisen für Klavier zu 4 Händen frei bearbeitet von Rudolf Kunerth. Werke 35. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Wer das vierhändige Spiel liebt und Musikantenblut in sich rinnen fühlt, greife zu dieser ganz famosen Sammlung, die die beiden Spieler ohne weiteres in ihren Bann zieht. Urfrische, herzgesunde Melodien — nur einige wenige sind von heutigen Schlagermelodien in etwas beeinflußt — werden da in einer lebensvollen, gesund künstlerischen Bearbeitung geboten, und man muß geradezu nach Dvořáks 4händigen Legenden und slavischen Tänzen greifen, um etwas Ebenbürtiges nennen zu können; denn auch fromme, tiefe Töne finden sich in den Tänzen. Technisch die Mittelstufe nicht überschreitend, verlangen die Stücke des vielfach ändernden Tempos wegen gut aneinander gewöhnte Spieler. —s.

HANS GAL: op. 25. Fünf Herbstlieder für 4stimmigen Frauenchor. N. Simrock, Berlin.

Zu feinsinnigen und bedeutenden Texten hat der Komponist eigenartige, das Wort musikalisch scharf umklammernde Musik für das denkbar zarteste Instrument, den Frauenchor, geschrieben. Er mutet diesem oft schwere und neugeartete Aufgaben zu. Da geht es nicht gemächlich, in natürlichem Wohlklang schwelgend, zu. Wahres Dornengestrüpp von harmonischen Kreuzungen und Widerständen gibt es zu überwinden, z. B. beim Regenlied in der letzten Zeile, wo die gedrückte Regenstimmung in schneidenden Querständen gemalt wird. Wie geistreich ist der Schluß des daktylischen Goetheschen Gedichts „Der ewig lebenden Liebe voll schwellende Tränen", wo jede reguläre, schematische Kadenz fehl am Ort gewesen wäre! — Die Lieder dürften gute Prüfsteine für die Treffsicherheit und Tonempfindlichkeit jedes Frauenchors sein. Es lohnt sich wohl sie sattsam zu studieren und fein zu ziselieren. Theodor Raillard.

EMIL PETSCHNIG. Drei Balladen — Zwei Balladen. Zwei Hefte. Vienna-Edition Rudolf Jamnig Musikverlag, Wien.

Petschnig bringt den Beweis, daß auch heute noch mit den einfachsten musikalischen Mitteln viel zu sagen ist und große Wirkung erreicht werden kann, wenn nur ein Könner die Mittel handhabt. Bei den Balladen fällt zunächst die rein sachliche, scharf charakterisierende Behandlung der Gesangs-

stimme auf, die im Einzelnen starke dramatische Gestaltungskraft erkennen läßt. Eine Tonsprache voll Kraft und Frische, gewählte Melodik, famose Rhythmik haben hier ein Werk entstehen lassen, wie man ihm heute nicht gleich begegnet. Mut und Ehrlichkeit gehören freilich dazu, sich so zu geben, wie man ist, Eigenschaften, die unsere Degenerationsgrößen nicht aufweisen.

Glänzend die Idee, die Ballade: „Gustav III. von Schweden auf dem Maskenball" als Polonaise zu schreiben. Es wird dadurch eine seltene Unmittelbarkeit des Eindrucks und dramatische Spannung erreicht. Sänger mit Gestaltungskraft finden hier dankbare Aufgaben. Georg Kiessig.

KARL RAUSCH. Elf Eichendorff-Lieder. Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) Wien-Leipzig.

Wenn ein Komponist eine größere Anzahl Gedichte eines Dichters vertont, erwartet man besonders tiefe Einfühlung in das Wesen seines Dichters. Diese ist bei Rausch bis zu einem gewissen Grade unbedingt da. Seiner Grundeinstellung als Musiker nach ist er Romantiker d. h. Gefühlsmusiker und steht der Welt Eichendorffs nahe. Er trifft sicher die verschiedenen Stimmungen, hat Naturgefühl und Humor. Neben tief Empfundenem steht mitunter rein Illustratives. Trotz dieser unleugbaren Vorzüge ist es ihm aber nicht gelungen, die Einheit von Wort und Ton zu erreichen: die Lieder sind bei der durchweg deklamatorischen Behandlung der Singstimme nur als Klavierstücke mit obligatem Gesang anzusprechen.

Wenn Rausch hier einsetzt und von dem, was er im Klavierpart zu sagen hat, auch auf die Gesangsstimme überträgt, d. h. auch gesanglich scharf charakterisiert, wird er viel Schönes zu sagen haben. Georg Kiessig.

DUETTENKRANZ. Sammlung auserlesener Duette für zwei Singstimmen mit Klavierbegleitung, herausgegeben von Franziska Martienßen. C. F. Peters, Leipzig.

Bei dem Mangel an guten neueren Duetten wird diese umfangreiche Sammlung, die von Schütz bis in die neuere Zeit führt, sehr willkommen sein. Vorwiegend ist die Sammlung alter Musik gewidmet, von Händel und Bach finden sich allein 11 Nummern. Die Herausgeberin bewährt sich auch in ihrer Generalbaß-Bearbeitung und ferner werden ihre Atem- und Vortragszeichen sehr willkommen sein. — s.

VIGGO BRODERSEN. Fünf Lieder, Op. 26, Steingräber Verlag, Leipzig.

Die Lieder lassen die sichergestaltende Hand eines ausgezeichneten Musikers erkennen. Die wertvollen Gedichte Rilkes sind in moderner Art musikalisch erschöpft. Der Komponist charakterisiert trefflich, schreibt gesanglich, der Klavierpart ist nie überladen. Die Lieder verdienen reges Interesse der Sänger. Georg Kiessig.

WOLFGANG VON BARTELS: Baltische Lieder, op. 16. Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.

Vornehm, schön empfunden und gut gesetzte Stimmungslieder, die in entsprechendem Kreis — also nicht im Konzertsaal — vorgetragen, ihrer intimen Wirkung sicher sind. — s.

Anzeige von Musikalien

Klaviermusik:

Willem Pijper: Sonatina Nr. 2 u. Nr. 3. Oxford University Press, London.

Constant Lambert: „Romeo and Juliet". Ballet in two Tableaux. (Choregraphy by Nijnska.) Klavierauszug durch den Komponisten. Ebenda.

Victor Urbantschitsch: Caprices mignons über ein Kinderlied. Ludwig Doblinger Verlag, Wien—Leipzig. — Das Thema stammt aus Humperdincks „Hänsel und Gretel". Der Komp. macht allerlei sehr virtuose Kapriolen, wobei aber inhaltlich nicht eben viel herauskommt.

Ziga Hirschler: Miniaturen. 10 Stücke ohne Oktavspannung mit Fingersatz. Ed. Räge, Zagreb. — Hübsche, dankbare Vortragsstückchen mit leicht slavischem Einschlag.

A. Borodine: Danses polovtsiennes",, aus der Oper „Prinz Igor". Erleichterte Ausgabe von L. Sabaniew. W. Bessel & Co., Paris. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

A. Scriabine: Zwei nachgelassene Stücke (Fantasie, Poême). Arrang. von Sabaniew. 2 Hefte. Ebenda.

N. Rimsky-Korsakow: „Hummelflug" aus der Oper „Le Conte du Tsar Saltan". Konzert-Arrangement von J. Strimer. Ebenda.

J. Strawinsky: Vier Etuden op. 7. P. Jurgenson—Rob. Forberg, Leipzig.

Heinr. Pestalozzi: op. 30. Elfen und Zwerge. Zwölf Charakterstücke (ziemlich leicht) mit kleinen Gedichten für Kinder. — Desgleichen: op. 61. Für kleine Musikschwärmer. Zwölf leichte Charakterst. Gebr. Hug & Cie., Leipzig—Zürich.

Friedrich Welter: op. 1. Acht kleine Klavierstücke. 2 Hefte. Chr. Friedr. Vieweg G.m.b.H., Berlin—Lichterfelde. — Hier zeigt sich ein sinniges Talent, vorläufig aber noch ohne Profil und zu wenig konzentriert.

Martin Frey: op. 74. Bilder aus dem Walde. 6 Stücke für die Jugend. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Paul Schramm: Sieben Übertragungen aus Meisterwerken von G. F. Händel. 2 Hefte. Ebenda.

— : Kleine Perlen. Eine Sammlung klassischer Stücke frei bearbeitet. Ries & Erler, Berlin. Das Heft enthält u. a. Stücke von weniger bekannten Meistern des 17. und 18. Jahrh. wie Pesenti, Tengaglia, D'Angle-

bert, Zipoli, Schürmann, Fasch usw. in zeitgemäßen Bearbeitungen.

Marco Martini: 4 Pezzi facili. — Impressione disogno. Beides bei Succ. Mattiuzzi & Biancani, Bologna.

Carl Schütze: Lehrgang der Sonatinen Heft 11. 15 Sonaten und Stücke. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Ewald Sträßer: Kleine Sonate op. 54. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Violine und Klavier:

Vasa Prihoda: „Caprice" und „Romance élégiaque". 2 Hefte. Adolf Fürstner, Berlin W. — Zwei Virtuosenstücke, in denen sowohl Kantabilität als auch die Bravour auf ihre Rechnung kommen. Im gleichen Verlag erschienen als Bearbeit. von Charles Cerné, dem Begleiter Prihodas: „Türkischer Marsch" von Mozart und „Scherzo" von Schubert.

Hermann Suter: Konzert in a-Dur op. 23. Ausg. f. Violine und Klavier. Gebr. Hug & Cie., Leipzig—Zürich.

Walther Böhme: op. 34. Drei Stücke für Violine und Orgel oder Klavier oder Harmonium. F. W. Gadow & Sohn. Hildburghausen.

Ibolyka Gyárfás: „Frühlingstraum". Ries & Erler, Berlin.

Arthur Seybold: op. 235 u. 236. Je 6 Charakter- bzw. Vorspielstücke (erste Lage). Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Leop. J. Beer: op. 42. Dorfbilder. Acht kleine Vortragsstücke (erste Lage). Steingräber-Verlag, Leipzig. — Sehr hübsche Charakterstückchen.

H. Léonard: op. 61. Nr. 1. (Hahn und Hennen). Nr. 2. Im Walde. Nr. 3. Katze und Maus. Nr. 4. Esel und Treiber. Nr. 5. Serenade des martialischen Hasen. — 5 Einzelhefte in der Sammlung „für Konzert und Haus" herausgegeben von Marteau, Steingräber-Verlag, Leipzig.

Verschiedene Instrumente

A. Cuccoli: Oktavenschule. (38 technische Übungen für Violoncello) — 10 techn. Studien für Violoncello. Guglielmo Zanibon, Padova.

Ostschlesische Volkstänze für 2 Violinen und Klampfe. Gesammelt von Josef Lang. Verlag: Das junge Volk, Plauen. — Ein originelles Stück Heimatkunst. Den Tänzen ist eine Beschreibung beigegeben.

L. Boccherini: III. Quintett in e-Moll für Gitarre, 2 Violinen, Bratsche u. Cello. Herausgeg. von Heinr. Albert in der Sammlung „Die Gitarre in der Haus- und Kammermusik vor 100 Jahren (1780—1820)". Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig—Riga—Berlin. In gleicher Sammlung und gleichem Verlag erschien u. a. ferner:

Josef Schnabel: Quintett für Gitarre, 2 Violinen, Bratsche u. Cello.

N. Medtner: Op. 42, Drei Märchen (Nr. 2 u. 3). Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig—Riga—Berlin. — Sensible Dichtungen für Klavier von zartem Klangreiz und durchsichtigem Klaviersatz. G.K.

Georg Amft: op. 21, Bausteine. 20 sehr kurze Stücke für Streichquartett. L. Schwann Verlag, Düsseldorf. — Die poetischen, gut gearbeiteten Stücke sind als Hausmusik bestens zu empfehlen. G. K.

M. Enrico Bossi: Piccola Raccolta. Di Pezzi per Armonio. Editore Guglielmo Zanebon, Padova. — Der verstorbene Meister gibt in den vier Sätzen der nachgelassenen Suite für Harmonium wertvolle Musik, auf die alle Harmoniumspieler aufmerksam gemacht seien. G. K.

Heinz Tiessen: Op. 29. Totentanz-Melodie. Aus der Musik zu Carl Hauptmanns Märchendrama „Die armseligen Besenbinder". Violine mit Begleitung eines kleinen Orchesters. Verlag Ries & Erler, Berlin. — Sehr charakteristisches und stimmungsstarkes Stück, das auch abseits der Bühne eindringlich wirken wird. G. K.

K. Forchert: Musik für Kammerorgel (ein Manual, ohne Pedal). Raabe & Plothow, Berlin. — Die Komposition ist für das, von Vertretern des mittelalterlichen Orgelideals stark angegriffene „Oskalyd" geschrieben, dessen Schwellmöglichkeiten es vor allem berücksichtigt. Der kompositorische Wert ist gering.

Bach-Album für Orgel. Eine Sammlung kurzer, leichter bis mittelschwerer Sätze aus Werken von J. S. B. ausgewählt und bearbeitet und als Übungs- und Vorspielbuch zur Einführung in Bachsche Kunst dargeboten von O. Thomas. 2 Hefte. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Drei Orgelstücke großer Meister (Händel: Finale aus dem D-Moll-Konzert, Bach: Gavotte, Mendelssohn: Allegro vivace aus d. C-Moll-Sonate), bearb. von L. Boslet. L. Schwann, Düsseldorf.

Max Reger: Largo aus dem Konzert im alten Stil op. 123 für 2 Violinen und Orgel bearb. von Hugo Berger. Bote & Bock, Berlin.

— : Serenade op. 77a. Neue Bearbeit. für 2 Violinen und Violoncell von O. Schnirlin. Stimmen. Ebenda.

Gustav Cords: Trio für Violine, Violoncello und Klavier. op. 61. Christ. Fr. Vieweg, Berlin—Lichterfelde. — Flüssige Musik ohne besonderen Charakter.

Fr. Moser: Trio für 2 Oboen und Englisch Horn oder 2 Violinen und Viola. Stimmen. Bosworth & Co., Leipzig—London.

Arno Liebau: Vier lyrische Stücke für Violoncello u. Klavier, op. 29. Helvetia-Verlag, Berlin NW 21. — Unterhaltungsmusik mittlerer Güte.

Ernst Bachrich: op. 5. Duo für Violine und Violoncell. Ludwig Doblinger, Wien. — Vollständig verkrampfte Musik.

Ernest Schelling: „Impressions from an artists life". Sinfonische Variationen für Orchester und Klavier. Ausgabe für 2 Klaviere. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Oskar Fischer: Tonleiter- und Akkord-Übungen für Flöte. — 24 melod. fortschreitende Etuden für Flöte, op. 12, mittelleicht bis mittelschwer in allen Tonarten; mit Erläuterungen zum Selbstunterricht. Beides bei Rob. Forberg, Leipzig. — Diese neuen Studienwerke des bekannten Gewandhausflötisten dürften allen Flötenspielern sehr willkommen sein.

Emil Prill: 24 Etuden für Flöte für Vorgeschrittene, op. 15. 2 Hefte. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig—Berlin. — Hier werden systematisch schwierigere technische Probleme durchgenommen.

B. Bernardi: 125 Übungen als tägliche Studien für Saxophon. Ebenda.

Kreuz und Quer

Auf unsere im Dezemberheft stehende **Preisaufgabe** sei nochmals aufmerksam gemacht im Hinblick darauf, daß der Einsendungstermin am 10. März abläuft.

Wilhelm Kienzl siebzigjährig

Am 17. Jänner d. J. vollendete Wilhelm Kienzl sein 70. Lebensjahr, ein Datum, das bei einem Künstler gemeiniglich bereits die Rückschau auf sein Werk gestattet und angesichts der in Rede stehenden Persönlichkeit auch hier gebührend beachtet sein will. Ist Kienzl doch ein markanter Vertreter des bescheidenen, liebenswürdigen, gemütvollen österreichischen Naturells, das in der Musik weder prometheisch den Himmel stürmen, noch abstrakte, abstruse Thesen aufstellen und verteidigen will, sondern — wie der Vogel, der in den Zweigen wohnt — stets frischweg davon singt, was ihm das Herz bewegt, und eben durch diese Ehrlichkeit der Gesinnung die Welt der echten Kunstgenießenden, die „nichts weiß von der Tabulatur", mit einem Schlage für sich gewinnt. Wie Kienzls erfolgreichste, populärste Schöpfung „Der Evangelimann" dartut, bei dem des Autors schlicht volkstümliche Muse, nachdem sie sich im Fahrwasser des Wagnerschen Musikdramas vergeblich mit ihr fernliegenden Sujets abgemüht hatte, wie Stahl den Stein endlich einen ihr entsprechenden Stoff gefunden hatte. Und der daraus geborene Funke (man lese die Entstehungsgeschichte dieses Stückes in seines Verfassers Autobiographie nach) durchlief bekanntlich alle Erdteile, mit Humperdincks aus verwandtem Boden stammenden „Hänsel und Gretel" vielleicht die einzigen beiden deutschen Opern seit 1883, die der Nation in Fleisch und Blut übergingen. Bei Vornahme gewisser Kürzungen und Änderungen könnte auch unseres Jubilars „Das Testament" der heimischen Musikbühne als wertvolle Spielplanbereicherung gewonnen werden; bedürftig einer solchen wäre sie gewiß schon aufs dringendste. Kann der Aufbau eines neuen Repertoires doch nur vom Gesichtspunkt des „lebendigen Theaters" aus geschehen, wie er sich eben in Kienzls — von Verdis oder Smetanas nur gradatim verschiedenen — dramatischen Arbeiten ausspricht, das zum künstlerischen und finanziellen Schaden unserer Institute seitens eines bühnenfremden Intellektualismus allzulange mißachtet wurde, nun aber sich wieder fühlbar Geltung zu verschaffen beginnt. Die „Flucht zu Kienzl" ist ein beredtes Symptom hierfür.

Über manch empfundenem Lied, manch gelungenem Chor, die wir dem Komponisten außerdem verdanken, ferner über seine vielfache Tätigkeit als Musikschriftsteller sei jedoch auch der vornehme, gütige Mensch Wilhelm Kienzl nicht vergessen, der stets hilfsbereite Förderer der aufstrebenden Jugend, welche Anteilnahme ihn selbst an Leib und Seele jung erhält. Dies läßt hoffen, daß, von Liebe, Verehrung und philosophischer Heiterkeit vergoldet, dem Gefeierten ein noch recht langes Dasein beschieden sein werde, in welchen Wunsch sicher jeder gerne einstimmt, dem der Tondichter auch nur einmal einige Stunden klingender Freude bereitete.

E. Petschnig.

Zur Aufführung der Heinrich Schützschen Passionen

sind uns letztes Jahr sehr bemerkenswerte Vorschläge unterbreitet worden, die wir nunmehr, wiederum vor Ostern stehend, unsern Kirchendirigenten recht ans Herz legen möchten. U. a. fand eine Aufführung der Matthäuspassion auch in Parchim in Mecklenburg statt, und von hier aus erhielten wir von Med.-Rat Dr. Buschmann, einem jener so überaus erfreulichen, echten Musikfreunde, an denen Deutschland gerade in der Provinz noch nicht so arm ist, Mitteilungen, die wir frei hier wiedergeben. Daß Schützsche Passionen nur in der Kirche, niemals im Konzertsaal geboten werden dürften, erscheint zwar selbstverständlich, ist aber im Hinblick auf stattgefundene Konzertaufführungen, wie in Hamburg, doch nicht überflüssig zu bemerken. Notwendig ist vor allem ein Evangelist, der sich vollständig in die Partie eingelebt hat und nun sowohl mit Freiheit wie innerer Selbstzucht seinen Bericht zu gestalten vermag. Als solcher habe sich der Hamburger Tenor Notholt bewährt, von dem auch die Anregung zu der nunmehr mitzuteilenden Aufstellung von Chor nebst den dramatischen Personen und dem Evangelisten ausging. Dieser stand ganz allein im Altarraum vor einem Lesepult, während jene vom

Orgelchor herabsangen. Durch diese auch äußerlich räumliche Trennung des Erzählers von den handelnden Personen werde für den Zuhörer größtmögliche Klarheit, sowie möglichst enge Berührung mit dem Evangelisten erzielt, der den Leuten, der Gemeinde, ins Auge schauen kann. Das sei auch der Grund gewesen, warum noch mehr als früher auf Choraleinlagen verzichtet werden konnte, ohne daß auch für die Zuhörer Längen entstanden wären. Für die a cappella-Aufführung würden die Schwierigkeiten mindestens nicht vermehrt. Beherrsche der Chor seine Aufgabe, so sei es sogar besser, er höre die Stimme des Evangelisten von vorn kommen, als wenn dieser ihm den Rücken zuwendet. Unnötig zu bemerken, daß die Schützschen Passionen heute nicht mehr mit Orgelbegleitung, sondern originalgetreu als wirkliche, sog. Choralpassionen — Vortrag im Sinne des gregorianischen Chorals — geboten werden sollten.

Wir glauben ebenfalls, daß durch diese Aufstellung die spez. liturgische Wirkung dieser Werke erhöht wird. Möge es an Versuchen nicht fehlen.

Enthüllung des Chopin-Denkmals in Warschau

Einem Ausländer muß es etwas merkwürdig erscheinen, daß Chopin erst jetzt — 77 Jahre nach seinem Tode — von seiner Vaterstadt Warschau mit einem Denkmal geehrt worden ist. Solche Merkwürdigkeiten kommen auch anderswo vor; in diesem Falle aber trifft die Schuld nicht die Landsleute des großen Tondichters. In der Heiligenkreuzkirche zu Warschau (wo Chopins Herz ruht) befindet sich schon seit einem halben Jahrhundert eine Gedenktafel mit seiner Büste; auf dem Gut Zelazowa Wola bei Warschau (wo er geboren) ist ihm auch ein bescheidenes Denkmal gesetzt worden (1894); der Errichtung aber eines der Hauptstadt würdigen Denkmals standen bisher verschiedene Hindernisse im Wege.

Zur Zeit der russischen Herrschaft war es für die Polen fast unmöglich, von der Regierung die Genehmigung zu einem Denkmal zu erlangen, welches einen nationalen Charakter trug; und einen solchen hätte natürlich ein Denkmal für Chopin gehabt. Er ist zwar kein polnischer General oder Staatsmann gewesen, auch nicht ein Schriftsteller, welcher mit Worten das Zarentum bekämpfte, und selbst an dem Aufstand 1830 konnte er nicht (wie seine meisten Freunde und Kollegen) teilnehmen, da er einige Wochen vor dessen Ausbruch seine Heimat verließ, um sie nie wiederzusehen. Wie schreibt aber Schumann in einem seiner zahlreichen, enthusiastischen Artikel über Chopin in der Leipziger „Zeitschrift für Musik"? „Denn wüßte der gewaltige selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas, ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten; Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen." — Nach langen Bemühungen seitens einflußreicher Persönlichkeiten ist es dennoch gelungen (einige Jahre vor dem Kriege), die Genehmigung zu einer öffentlichen Sammlung von Beiträgen für ein Chopin-Denkmal zu erhalten. Nachdem das Komitée eine beträchtliche Summe gesammelt hatte, wurde ein Wettbewerb für das Denkmal ausgeschrieben. Zu den Preisrichtern gehörten die berühmten französischen Bildhauer: Bartholomé und Bourdelle, sowie der Italiener Ferrari. Als Sieger aus dem Wettbewerb ging der polnische Bildhauer und Maler Waclaw Szymanowski hervor, welcher sich auch gleich an die Arbeit machte, um das Modell in natürlicher Größe auszuführen. Als aber der Krieg ausbrach, kam alles zum Stocken, und nach dem Kriege war das gesammelte Kapital durch Valutaveränderungen und Inflation derartig zusammengeschmolzen, daß man wieder von neuem zu sammeln anfangen mußte. Nun aber sind endlich alle Schwierigkeiten überwunden worden, das aus Bronze gegossene Denkmal ist in dem oberen Teil des Lazienki-Parkes (Sommer-Residenz des letzten polnischen Königs Poniatowski) aufgestellt worden, und die feierliche Enthüllung fand am 14. November statt.

Fast sämtliche Nationen haben zu dieser Feier Delegationen gesandt, zu welchen lauter namhafte Persönlichkeiten aus der Musikwelt gehörten; Deutschland war durch Prof. Adolf Weißmann und durch den Direktor des Stuttgarter Konservatoriums, Prof. Kempff, Österreich durch den Komponisten und Rektor der Wiener Hochschule Dr. Joseph Marx vertreten.

Da ungefähr zu derselben Zeit die Warschauer Philharmonie zum 25. Jahr ihres Bestehens ein Jubiläum veranstaltete (am 12. November), so entstand eine Reihe von Festlichkeiten,

deren Programm volle 3 Tage in Anspruch nahm und welche durch die Beteiligung der ausländischen Gäste den Charakter eines internationalen Musik-Kongresses trugen.

Auf den Bericht über die Einzelheiten dieser Festtage muß wegen Raummangels an dieser Stelle verzichtet werden, — obwohl vieles, was man dabei zu hören und zu sehen bekam, einer Besprechung wert wäre (wie z. B. die musterhafte Aufführung der Oper „König Roger" und der III. Sinfonie von Karol Szymanowski, sowie manche Produktionen der Schüler des Konservatoriums). So seien also nur kurz erwähnt: das große Jubiläumskonzert in der Philharmonie (Werke moderner polnischer Komponisten); eine Feier im Konservatorium; eine Andacht mit Musik in der Kreuzkirche; die Feier vor dem Denkmal; die Chopin-Feier in der Philharmonie (Chopins Werke und Ansprachen der Delegierten); 2 Galavorstellungen in der Oper. Rechnet man noch dazu 3 Diners, veranstaltet vom Direktorium der Philharmonie, Kultusministerium und Direktor des Konservatoriums, ein Bankett der polnischen Musiker zu Ehren der ausländischen Gäste, 2 Abendversammlungen im Ministerpräsidium und beim Direktor der Oper, einen Tee im Künstlerklub und Besichtigung der Stadt mit einem Besuch in der über 400 Jahre alten Weinhandlung Fuggers (Seitenlinie der Augsburger Familie), so gibt das ein Bild dieser drei in Warschau zugebrachten Tage.

Den Höhepunkt bildete natürlich die Enthüllung des Denkmals, welcher die ganze Regierung mit dem Staatspräsidenten an der Spitze, der Kardinal-Erzbischof, das ganze diplomatische Korps, die beiden Kammern des Parlaments, die Vertreter der Wissenschaft, Kunst, Literatur und sonstige Notabeln der Warschauer Gesellschaft, sowie eine unübersehbare Menge Publikums beiwohnten. — Bei den Klängen der A-Dur-Polonäse (übertragen für Chor und Orchester) fielen die Vorhänge, und man erblickte die Gestalt Chopins auf einem Hügel unter dem Weidenbaum sitzend und dem Rauschen der Blätter lauschend. Die Bronzegruppe von großen Dimensionen spiegelt sich im Wasser eines umfangreichen Bassins, an dem sie aufgestellt ist. Das Ganze — stark abweichend von der üblichen Form der Monumente — machte, in der schönen Umrahmung des Parkes und beim sonnigen Herbsttag, einen imposanten Eindruck. Eine Abordnung von Bauern aus dem Geburtsort Chopins, die in ihren farbenreichen Volkstrachten um das Denkmal gruppiert waren, verlieh dem Bilde einen eigenartigen nationalen Charakter. Nach einigen kurzen Reden wurden Kränze niedergelegt, wobei auch die Delegationen der 25 Nationen nach der alphabetischen Reihe mit ihren Kränzen vor das Denkmal traten. F. B.

Nochmals: „Die Katze im Sack gekauft"

Der Verlag Schott's Söhne sendet auch an uns nachstehendes Schreiben, das wir mit einer besonderen Genugtuung zur Veröffentlichung bringen:

> Anläßlich der kürzlichen Uraufführung von Paul Hindemith's Oper „Cardillac" wurde in verschiedenen Berichten und Kritiken die Behauptung aufgestellt, daß eine große Anzahl von Bühnen — es wurden bis 38 genannt! — die Oper unbesehen, nur auf den Namen des Komponisten hin, zur Aufführung angenommen, also „die Katze im Sack gekauft" hätten. Im Interesse des künstlerischen Ansehens der deutschen Bühnen und im Auftrag einer größeren Reihe dieser legt der Verlag B. Schotts' Söhne in Mainz Wert auf die Feststellung, daß diese Behauptung jeder Grundlage entbehrt. Tatsache ist vielmehr, daß sämtliche Bühnen sich für die Annahme der Oper, wie üblich, erst nach Prüfung des Textbuches und des Klavier-Auszugs bzw. der Partitur, die ihnen bereits im Frühjahr 1926, also ein halbes Jahr vor der Uraufführung, vorgelegt werden konnten, entschieden haben. Richtig ist ferner, daß 19 Bühnen die Oper vor der Uraufführung angenommen haben, 4 weitere nach dieser und ferner eine größere Anzahl die Aufführung lediglich in ihren Winterspielplänen ankündigt.

Genau genommen, verstehen wir nicht, was der Verlag mit dieser Einsendung eigentlich bezweckt. Fühlen sich die deutschen Bühnen, die gleich dutzendweise „Cardillac" vor der Uraufführung angenommen haben, irgendwie „geniert", dann selbst angetreten und nicht den Verleger, dessen gutes Recht, ja Pflicht es ist, Verlagswerke so viel als möglich an den Mann zu

bringen, ins Treffen geschickt! Treten die Bühnen selbst an, so ist ihnen fürs erste zu sagen: Seid Ihr auf Eurem Gebiete wirklich derartige „Praktiker", daß Ihr an den Erfolg einer Oper, die dann wirklich einen gelinden Durchfall erlebt, so sicher glaubt, daß Ihr die Uraufführung an einem ersten Theater nicht einmal abwartet? Was hat eine Uraufführung überhaupt noch für einen Sinn, wenn Ihr das Werk eines im Opernfach noch ganz und gar nicht bewährten Komponisten glattweg, ungesehen und unbesehen, annehmt? Habt Ihr aber die Partitur, was niemand, auch die Herren Schott's Söhne nicht, kontrollieren kann, wirklich geprüft, dann um so trauriger für Euren Bühnenblick; wie viel bühnenmögliche, Euch eingesendete Opern werden derartigen Kennern voraussichtlich entgehen! Etwas zur Uraufführung annehmen, bedeutet, sobald es sich um eine allgemein ernst zu nehmende Arbeit wie natürlich auch bei „Cardillac" handelt, etwas ganz anderes wie ein unerprobtes Werk glatthin annehmen. Eine Uraufführung — immer an einem ersten Theater — liefert den Nachweis auf die Bühnenfähigkeit eines Werkes und ist deshalb so ungemein wichtig, weil diese mit Bestimmtheit niemand voraussagen kann. Die grundsätzliche Wichtigkeit einer gutvorbereiteten Uraufführung hat bis dahin der fadeste Theaterfachmann anerkannt, heute aber stürzen die Theater wie die bekannte Hammelherde nach einer Seite, wenn es die Oper eines Komponisten betrifft, der im Geruche steht, Repräsentant der Mode-Moderne zu sein, und zwar, ob er nun Opern schreiben kann oder nicht. Das wäre fürs Erste, was zu dem Fall noch zu bemerken wäre. Nun sollen aber die in Frage kommenden Theater selbst antreten, wenn unser Artikel wirklich sie, und nicht den uns in diesem Fall gleichgültigen Verleger, kitzelte. Dann werden wir in das Beschwerdebuch noch ganz Anderes schreiben, und zwar kräftig, sehr kräftig!

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

„Das Gastmahl des Trimalchio", szenische Pantomime nach Petronius, Musik von Bodo Wolf (Darmstadt, Hess. Landestheater). Zwei sinfonische Einleitungsmusiken zu Hölderlins Trauerspiel „Der Tod des Empedokles" von Wilhelm Petersen (ebenda).

Edvard Moritz: Kammermusik für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn (Berlin, Hamburger Bläserquintett).

Martin Velin: Bläser-Quintett (ebenda).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Die Sache Makropolus" von Leos Janacek (Brünn, s. S. 108).

„Penthesilea" von Ottmar Schoeck (Dresden, s. S. 103).

„Tanzsinfonie" von Reznicek (Dresden).

„Die Lästerschule" von P. von Klenau (Frankfurt, s. S. 106).

„Das Mal der Spötter". Oper von Giordano, Text von Sem Benelli in der deutschen Übers. von E. Lert (deutsche Urauff. im Stadttheater zu Osnabrück).

„Amarapura". Oper von Robert Blum, Text von Egon Neudegg (Stadttheater, Nürnberg).

Konzertwerke:

Walter Flath: Choralparaphrase „Allein Gott in der Höh sei Ehr" für Orgel und 4 Soloinstrumente; zwei Lieder für Sopran und Orgel; „Fürsprache" (Rosegger) für gem. Chor, Streicher und Orgel (Radebeul).

Jon Leifs: „An Island", vaterländische Ouverture op. 9, nach isländischen Volksliedern (Oslo und Bergen, unter Leitung des Komponisten).

W. v. Waltershausen: Krippenmusik für Kammerorchester und obligates Cembal (München, musikal. Akademie).

Johannes Engelmann: Wolfgang-Sinfonie (Zwickau, städt. Orchester unter Heinr. Laber).

Beethoven: Hammerklaviersonate in der Bearbeitung für großes Orchester von F. v. Weingartner (Wiener Philharmonie).

Richard Wetz: Abend auf Golgatha (Keller); Die Götter (Hölderlin). Zwei Gesänge mit Orchesterbegl. (Bielefeld, Prof. Lamping.)

Fritz von Bose: Sonate für Klavier und Violine (Leipzig, Klinglerquartett).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Furtwängler hat nunmehr seine Gewandhaussaison abgeschlossen und wird mit anderen deutschen Dirigenten — so Busch in Dresden — zur Feier Beethovens im Ausland vertreten sein. Recht so: der Ausländer soll den bündigen Beweis haben, daß der deutsche Dirigent auch bei einem so hohen Anlaß, wie ihn Beethovens 100. Todestag gerade für ihn, den deutschen Dirigenten, bedeuten dürfte, Deutschland als zu leicht befindet und er deshalb — das Weite sucht. Auch hierfür werden schön klingendste Entschuldigungen gefunden sein; denn wofür hätte die heutige Zeit nicht brillanteste Entschuldigungen! So etwa, daß gerade in einem derartigen Jahr der deutsche Dirigent Beethoven in Amerika vertreten muß. Ach, Ihr reiselustigen Herren, glaubt mir's, Beethoven hat Euch gar nicht nötig, der hilft sich schon, und wo's einmal darauf ankäme, ihm wirklich zu helfen — weil wir alle, mehr oder weniger, noch nicht reif für ihn sind — wie in der Quartettfuge op. 133 (11. Konzert), da versagt Ihr ja doch und gebt nicht einmal technisch Einwandfreies, vom inneren Verständnis, der nötigen Dämonie der Gestaltung, ganz abgesehen. Das war doch weiter nichts als ein frisierter Beethoven, und zu dem eigentlichen führt vielleicht erst der Weg über Bachs Kunst der Fuge. Im übrigen gab es von Beethoven noch die 7. u. 8. Sinfonie in selbstverständlich bedeutsamen Aufführungen. Auch die erste von Brahms war noch zu hören und so sehr die Aufführung einschlug, die Art und Weise, wie, mit Verletzungen eines einheitlich sinfonischen Zeitmaßes und Anwendung von Parforce-Mitteln auf Ausdruckswirkungen hingearbeitet wurde, hatte etwas fast Krisenhaftes; darüber einmal im Zusammenhang. Voll und rein, bei stärkster Beseelung, klang indessen u. a. Mendelssohns schottische Sinfonie. Unter den Neuheiten erweckte Ravels 2. Suite aus „Daphnis und Chloë" ihrer eminenten Klangschönheit wegen — so wenig bedeutend der thematische Inhalt ist — Aufsehen. Von den Solisten dürfte der Cellist Cassado, Vollblut durch und durch, der bedeutendste gewesen sein.

Im Konservatorium stellte H. Marteau, der Leiter der Violinabteilung der Anstalt, seine hervorragendsten Schüler vor. Was hier vor allem ein russischer Geiger, Alexander Chwolles, bot, überstieg die kühnsten Erwartungen. Er ist, kurz gesagt, technisch vielleicht sogar der eminenteste heutige Geiger, besiegt mit einer Leichtigkeit die außerordentlichsten Schwierigkeiten (aus den 24 Capricen von Marteau), daß man kurzweg staunt. Dem Geiger fehlt nur Eines, das — Sprungbrett in die große Welt. Wer reicht es ihm? Auch nicht ein Wort sei mehr gesagt. — Zu dem sauberen Weihnachtsmärchen „Prinz Aladin und die Wunderlampe", von Kiesau (Altes Theater) hat Georg Kiessig, eine großenteils derart reizende, frische und sich einordnende Musik geschrieben, daß es überaus schade wäre, sie würde nicht über Leipzig bekannt. Von besonderem Reiz ist es, wie der Komponist gelegentlich moderne Mittel zur Charakterisierung von Orientalia verwendet, was zu der Wärme der übrigen Musik aufs bezeichnendste kontrastiert. A. H.

Vom vorigen Jahre sind hier noch einige bemerkenswerte Konzerte nachzutragen. So einmal eine schön ausgeglichene und beseelte Aufführung von Enrico Bossis „Das hohe Lied" durch den Riedelverein, Leipziger Sinfonieorchester, Liane Martiny (Sopran), Oskar Laßner (Bariton) und nicht zuletzt den dirigierenden Max Ludwig, dem der eigenartige Charakter dieses wohl bedeutendsten neueren italienischen Chorwerkes besonders entgegenzukommen schien. Dessen besonderer Ton ist eine Paarung von weicher orientalischer Sinnlichkeit mit sanfter religiöser Ekstase, von welchen Bossi, wie auch der im Mittelpunkt stehende kirchliche Hymnus beweist, das katholisch-religiöse Element betont haben will. Aber es geht beides recht gut zusammen und man kann sich halten an welche Seite man will. Besonders schön ist die Melodik, manches geradezu ein weiblicher Verdi. Im gleichen Konzert hörte man noch die Kantate „Die Macht des Gesanges" für Chor, Sopran und Bariton und Orchester von dem 68jährigen Münchener Komponisten D. Tomassin, ein straußisch-dekoratives, glänzendes, aber hohles Werk. — Nun verschiedene Weihnachtsveranstaltungen: ein ganz herrliches Weihnachtskonzert des Thomanerchors unter Straube (Alte Weihnachtsmotetten und Lieder) und die Uraufführung eines Singspiels „Das Kind zu Bethlehem" von H. P. Schmiedel, über das Georg Kiessig eine Fülle schöner stimmungsreicher Musik ausgegossen hat. Aber nicht nur das allein. Gemäß den Absichten des Textdichters, der den Geist alter Mysterienspiele wiederaufleben lassen will, bemüht sich Kiessig um die Schaffung charakteristischer Typen. Welch wackere Kerle sind z. B. die Evangelisten oder auch die drei Weisen! Es ließe sich hier noch allerlei sagen Manches wird noch eine Änderung erfahren müssen, aber im großen ganzen war es eine die Zuhörer und Zuschauer wahrhaft begeisternde Aufführung, um die sich die Opernschule des selbst mitwirkenden Ernst Possony verdient machte. Auf Einzelleistungen kann nicht eingegangen werden, nur noch erwähnt sei die sichere musikal. Haltung von Mimi Possony und Fritz Heinig (Dirigent d. Kammerorchesters). Als weitere — und am tiefsten gehende — Weihnachtsveranstaltung kommt

noch die seit einigen Jahren regelmäßige, von der Stadt mit billigen Preisen veranstaltete Aufführung von Bachs Weihnachtsoratorium unter Karl Straube (die drei ersten Teile nebst der Kantate „Unser Mund sei voll Lachens") in Betracht; sie übte tiefe Wirkung aus. — Ein Vokalkonzert des Leipziger Lendvai-Quartetts mit einem wahren Männerchor-Reformprogramm war nicht eben ein Genuß. Trotz guter Zusammenschulung sind die Stimmen nicht podiumreif. Das ist ein Geflacker, daß man gelegentlich die Klänge nicht mehr erkennen kann. — Ein Josef Haas-Liederabend von Anny Gantzhorn und dem Komponisten litt leider unter der wenig feinen Sängerin, die auf Grund der Texte die Lieder auf unleidlich sentimentale Weise interpretierte. Schade, denn in der Musik finden sich so manche naiven, herzhaften, aber auch kontemplativen Töne, die gerade die Texte in eine bessere und durchweg innerlich echte Welt zu verpflanzen mögen.

Im neuen Jahre gabs u. a. ein weiteres Konzert der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. Das ganz ausgezeichnet spielende Breslauer Pozniak-Trio machte u. a. mit zwei wertvollen Trios von Gal (op. 18) und Kletzki (op. 16) bekannt. Gals Trio, namentlich im letzten Satze, von einer beglückenden Wiener Musizierfreudigkeit, Kletzki hingegen ziemlich Sturm und Drang, darunter aber stille, innerliche Partien, hinter denen eine reine Seele steht. Noch mehr Konzentration und in Kletzki kann ein Instrumentalkomponist größeren Stils heranreifen. Wilh. Weismann.

Das a cappella-Konzert der Arbeitsgemeinschaft Didamscher Chöre muß als eine der wertvollsten Veranstaltungen des Konzertwinters bezeichnet werden. Die Begeisterung und Hingabe an die Sache der fast ausschließlich dem Arbeiterstande angehörenden Sängerinnen und Sänger wirkte ebenso erquickend, wie die sich von Darbietung zu Darbietung steigernde Anteilnahme der die Alberthalle bis auf den letzten Platz füllenden Zuhörer. Ein solch inniges Zusammengehen von Ausführenden und Empfangenden, entstanden aus reinster Freude an der Kunst und gänzlich ungetrübt durch irgendwelche konventionellen Bindungen wird selbst den durch den modernen Konzertbetrieb skeptisch Gewordenen überzeugen können, daß es neue Möglichkeiten zum Aufstieg gibt und — wo sie zu finden sind. Welche Kulturarbeit aber die tapferen Sänger und ihr prächtiger, temperamentvoller Führer Didam geleistet haben, läßt sich nicht mit ein paar Worten sagen. Von edelgesungenen Madrigalen Lassos und altdeutschen Volksliedern führte die Vortragsfolge bis zum modernsten Schaffen eines Scherchen und Rettich. Aus den fünf uraufgeführten Werken dieser beiden Komponisten müssen vor allem das Erntelied Willi Rettichs und „Der alte Wirt von Lancashire" Hermann Scherchens als wirkliche Werte angezeigt werden. Hier werden endlich neue Bahnen beschritten, die wohl zu einem endgültigen Bruch mit der Liedertafelei hinleiten können. Bruno Schönlanks Volkshymne, einer gewaltigen Melodie Seb. Bachs unterlegt, bildete den würdigen Abschluß des eindrucksreichen Abends.

Der Leipziger Männerchor unter Leitung Gust. Wohlgemuths brachte in seinem Herbstkonzert lediglich Werke von Hugo Kaun zum Vortrag und glänzte wieder mit seinen bekannten Vorzügen: Fülle des Chorklangs, straffe Disziplin und tragfähiges Piano. Kauns Chöre und Lieder (diese von Maria Kaun mit wohlklingendem, aber stark flackerndem Mezzosopran gesungen) verraten den gediegenen Musiker, der in vollkommener Beherrschung der Ausdrucksmittel vornehme und auch gehaltvolle Musik schreibt, ohne aber jemals den Weg des Herkömmlichen und Bewährten zu verlassen.

Im 1. Anrechtskonzert des Universitätskirchenchors St. Pauli (Prof. H. Hofmann) gelangte neben Choralkantaten von Reger und Ernst Müller eine Choralvariation von Hannes Bauer zur Uraufführung. Leider litt gerade dies Werk unter recht mangelhafter Wiedergabe. Doch war immerhin festzustellen, daß Bauer erfreulicherweise in der ganzen Anlage seiner Arbeit, wie in rhythmischer und besonders harmonischer Hinsicht mit Erfolg Neuland zu bebauen bestrebt ist. Neben einigen mißglückten Stellen (z. B. die gewaltsame Modulation im 2. Vers und die Einbeziehung des gesprochenen Wortes) ist so viel Gutes und Unmittelbares zu finden, daß das weitere Schaffen Bauers mit Interesse verfolgt werden muß. Die klangfreudige und musikalisch erfrischende Kantate „Wer wälzt den Stein" von Otto Wittenbecher ist wertvolle Gebrauchsmusik im besten Sinne des Wortes.

Das Schachtebeck-Quartett vermittelte im Rahmen eines Schubertabends in echt kammermusikalischer Ausführung außer den op. 29 und 99 ein neuaufgefundenes Jugendwerk des Meisters, ein Quartett für Flöte, Bratsche, Violoncello und Guitarre. Spürt man auch noch nichts eigenes, Schubertisches in diesem sich ganz an Mozart anlehnenden, lieblichen Werk, so wird es doch wegen seiner Melodienfülle und Grazie viele Freunde finden. Allerdings erfordert es, besonders in der Cello- und Gitarrepartie, virtuose Spieler.

Dr. P. Rubardt.

Motette in der Thomaskirche

31. Dezember. Orgel: J. S. Bach „Tokkata und Fuge d-moll. Chor: Gust. Schreck „Führe mich", Mendelssohn-Bartholdy „Mit der Freude zieht der Schmerz", J. P. Schulz „Des Jahres letzte Stunde".

14. Januar. Orgel: J. S. Bach „Dorische Tokkata und Fuge. Chor: Motette „Singet dem Herrn".

DRESDEN. Schon die dritte Uraufführung in dieser Spielzeit: Othmar Schoecks Einakter Penthesilea. Wie Hindemiths Cardillac eines jener verstandeskühlen artistischen Experimente, die uns das Publikum, das sich hier nach Wagner und der älteren Gesangsoper sehnt, aus den Opernhäusern in die — Kinos treiben! Abgesehen davon, daß sie dem Kunstgesang und der Gesangeskunst noch vollends den Garaus machen! — Schoeck hat jedenfalls nicht den Instinkt des Musikdramatikers bewiesen, als er sich an die Vertonung der Tragödie Kleists heranwagte. Und — vestigia terrent — die Versuche, dem Stoff derselben beizukommen, die ein Draeseke und Goldmark mit ihren Ouvertüren und Hugo Wolf mit seiner sinfonischen Dichtung unternahmen, hätten ihn doch eher abhalten als ermuntern müssen. Aber alles Gedankliche, alles Problemhafte reizt unsere unter dem Banne eines förmlich krankhaften Intellektualismus stehende Musiker-Generation. Also verständlich ist es schließlich, daß ein Stoff wie der der Penthesilea einen neuzeitlichen Komponisten anzog, aber ebenso verständlich ist es auch, daß an ihm seine Kunst scheitern mußte. Eine Auseinandersetzung, wie sie Kleist in seiner Dichtung zwischen Mann und Weib vor Augen führt, eine Auseinandersetzung, in der sich gleichsam der Eros selbst zerfleischt, entzieht einer Gefühlskunst, wie es die Musik ist, den Boden und der Komponist verschlimmert die Sache, indem er die Handlung allen Beiwerks entkleidet und wortgetreu die Dichtung vertont, so daß also das zweckmäßigste gewesen wäre, diesen Torso melodramatisch zu behandeln. Schoeck aber tritt als Epigone der Richtung Wagner-Strauß an ihn, nur daß er von den Darstellern außer der Beherrschung des deklamatorischen Gesanges auch noch die der dramatischen Rezitation fordert, was natürlich einer Aufopferung der Gesangstimme gleichkommt! — Ein Zeichen des absoluten Mangels an Verständnis für das Wesen der Gesangskultur! — Zur Vermeidung des Überganges vom gesprochenen zum gesungenen Wort schufen die italienischen Altmeister der Gesangskultur einst das Secco-Rezitativ und das accompagnato. — Bei der vorherrschenden Bedeutung des Wortes tritt das rein gesangliche Moment in dem Werke fast ganz zurück und, wo es die Situation erheischt, versagt die Erfindung. Dem Orchester aber fällt eine ausschließlich die szenischen Vorgänge untermalende Rolle zu, und diese stimmt der Komponist mit starker Betonung auf die düsteren Farben des Bühnengeschehens. Vier Solo-Geigen stehen acht Kontrabässen gegenüber, zehn Klarinetten kämpfen gegen den schweren Panzer des Blechs. Noch sah man im Orchester zwei Klaviere und zwölf Gläser, die, in Schwingungen versetzt, bei Schrekerschen Klangfarbenmischungen mitwirken. Dazu gesellen sich die neuerdings üblichen dissonierenden Orchesterschreie, zu denen sich in den Schlachtenszenen noch die der Chorstimmen gesellen. — Schwere Aufgabe für die Solisten, sich in diesen Klangorgien zu behaupten. Nur eine so eingesungene Stimme wie die Irma Tervanis konnte den Kampf aufnehmen und durchhalten Sie war aber auch eine darstellerisch hervorragende Penthesilea. Friedrich Plaschke war die Rolle des Achilleus zugefallen, dem Othmar Schoeck wenig, aber wenigstens nicht Unsangliches — wie den anderen Beteiligten — zu singen gibt. Die Aufführung in Anwesenheit des Komponisten, die Hermann Kutzschbach mit überlegener Ruhe und Umsicht leitete, konnte nur einen Darstellungserfolg erzielen. O. S.

Konzerte. Erich Kleiber von der Berliner Staatsoper fand bei seinem Gastauftreten im Rahmen von Eduard Mörike veranstalteter Gesellschaftskonzerte eine Aufnahme, die eines demonstrativen Charakters nicht entbehrte. Kleiber dirigierte die Freischütz Ouverture, eine Mozartsche Jugend-Sinfonie in B-Dur (K. V. 319) und die Siebente Beethovens und zeigte alle Eigenschaften eines glänzenden Orchesterdirigenten. Weniger gefühlsmäßig als intellektuell eingestellt wie so ziemlich die meisten der neuzeitigen Prominenten offenbarte er doch ein nicht zu übersehendes Stilgefühl als Ausfluß eines elementaren Musikertums. Sein Erscheinen im Dresdner Musikleben erhielt erhöhte Bedeutung dadurch, daß es in eine Zeit einer berechtigten Kritik an den hiesigen Musikverhältnissen fiel. Vor allem daran, daß die von Fritz Busch inaugurierte neue Ära für die Oper bisher nicht den erwünschten Aufschwung brachte. Ob aber Kleiber jene besonderen Qualitäten eines Opern-Dirigenten und Opern-Direktors eigen sind, die beispielsweise ein Schuch besaß, das ist eine Frage, die sich wohl die Dresdner nicht vorlegten. Daß diese heute bei sogenannten prominenten Dirigenten nur ganz vereinzelt (Bruno Walter) zu finden sind, hat seine triftigen Gründe in der intellektuellen Gesamteinstellung der Zeit und der dadurch mitbedingten Unterbewertung, um nicht zu sagen Verständnislosigkeit, von Stimme und Gesangskultur.

Der Männergesangverein Orpheus, der älteste Dresdener (gegr. 1834), hat unter seinem neuen Dirigenten Siegmund Wittig die Pflege der neuesten Männerchor-Musik sich als Aufgabe gestellt und plant für die nächste Konzertzeit die Uraufführung eines großangelegten Werkes für Männerchor, Soli und Orchester von Hermann Ambrosius. In seinem letzten Herbst-Konzert, vergönnte er u. a. einem Wiener Komponisten Dr. Meyer-Fenner das Wort, der in seiner sangesfrohen Heimat bisher kaum zum Worte kam.

Meyer-Fenner überträgt den Musik-Modernismus auf das Gebiet des Männergesanges und schreibt linear und atonal, aber doch, wie vor allem ein Chor „Die Arbeiter", ein Hymnus auf die werteschaffende Arbeit bewies, nicht ohne gestaltende Kräfte. In diesem Falle in eisernen Rhythmen sich kundgebend.

Im Rahmen eines vom Adolf Busch-Quartett veranstalteten Kammermusik-Abends hörte man hier zum ersten Male das neueste Werk des Primgeigers des Quartetts, ein Divertimento für 13 Soloinstrumente. Es ist, wie alle Kompositionen Adolf Buschs keine Kundgebung einer im höheren Sinne schöpferischen Potenz, zeigt aber doch bei allem Eklektizismus einen gewissen intuitiven Schaffensdrang. Unter den sechs Sätzen ist nur ein einziger gefühlsmäßig stärker inspiriert, ein Andante cantabile, bei dessen Konzeption Busch fühlbar an sein Instrument dachte. In den übrigen Sätzen tritt im Formalen erkenntlich Regers Einfluß hervor. Die ansprechendsten sind jene, in denen der Komponist ein geistvolles und kapriziöses Tonspiel entfaltet. Und so entschieden bemerkenswerter Weise das Andante cantabile und der ihm folgende Finalsatz den Erfolg des Werkes, das aber allerdings auch eine nahezu ideale Wiedergabe erfuhr. Dem Busch-Quartett gesellten sich erste Kräfte der Staatskapelle zu. Fritz Busch dirigierte.

O. Schmid.

Eine Stätte fördersamer privater Kunstpflege schloß nach 25jährigem Bestehen Ausgang vorigen Jahres ihre Pforten. Im Jahre 1901 am 10. Februar hatte Prof. Bertrand Roth in seinem Heim einen Musik-Salon eröffnet, in dem an Sonntag-Vormittagen Aufführungen zeitgenössischer Tonwerke stattfanden, und die Zahl von insgesamt 240 solcher Morgenfeiern wurde erreicht. Ihre Bedeutung lag nun darin, daß sie nicht nur der Sammelpunkt für das musikalische Dresden geworden waren, sondern auch eine weit über dessen engere Kreise hinausgehende Bedeutung gewonnen hatten. Boten sie doch auch zahlreichen auswärtigen Komponisten und ausübenden Künstlern Gelegenheit, in Dresden sich einzuführen oder festeren Fuß zu fassen. Ein im Selbstverlag Bertrand Roth erschienener „Rückblick" auf die Veranstaltungen in seinem ad hoc erbauten Musik-Salon gibt bemerkenswerte Aufschlüsse darüber, wie bildend und anregend die Veranstaltungen in demselben wirkten. Von mehr als 250 Tonsetzern kamen, vorwiegend in Erst-, viele aber auch in Uraufführungen, Werke zum Vortrag. Weit über 400 Künstler und Künstlerinnen, darunter natürlich auch die besten Kräfte der Dresdner Oper und Kapelle, traten als Mitwirkende auf. Von auswärtigen Trägern klangvoller Komponistennamen seien nur erwähnt Karl Reinecke, Max Reger, Georg Schumann, Max v. Schillings, Bernhard Sekles, v. Baußnern, Karg-Elert u. a. m. Von Streichquartetten hörte man die von Fitzner-Wien, Waldemar Meyer-Berlin, Rebner-Frankfurt a. M. und Steiner-Rothstein-Berlin. Doch über den Umfang des Wirkens B. Roths als Konzertveranstalter geben außer dem erwähnten Rückblick beste Auskunft die Bände seiner Programme, die zugleich eine wertvolle — Autographensammlung enthalten! So blickt der Klaviermeister auch als Anwalt und Förderer seiner Kunst auf ein ersprießliches Wirken zurück. Seine Verdienste als Pädagog und seine Bedeutung als Pianist fanden anläßlich seines 70. Geburtstags (12. Februar) vor zwei Jahren auch in Dresden gebührende Würdigung. O. Schmid.

Anläßlich der 700-Jahr-Feier des Kreuzkantorats erfuhr das letzte Konzert einen unerwarteten, Dirigenten und Sänger gemeinsam ehrenden Abschluß, als der Schwede David Åhlén, der Dirigent des im November in Stockholm stattgefundenen Bachfestes, Prof. Richter einen riesigen Lorbeerkranz mit schwedischen Farbenbändern überreichte und dabei laut verkündete: „Eure so ergebenen Freunde in Stockholm wollen durch mich hier einen herzlichen Dank aussprechen für alles, was ihr durch euren lieben Besuch in Stockholm uns seinerzeit geschenkt habt. Ihr habt uns den großen Seb. Bach kennengelehrt! Ihr habt uns die Türen zum Allerheiligsten geöffnet! Jetzt erklingen infolge der Impulse, die Ihr uns gegeben habt, fast jeden Sonntag die heiligen Töne des großen Kirchenmusik-Reformators in unseren Kirchen. Und weiter! In den Herzen aller derjenigen, mit welchen ihr in Schweden zusammen wart, habt ihr Denkmäler aufgerichtet, die nie verwittern können. Mit einem Worte: eure Stockholmer Freunde können den Kreuzchor nie vergessen! In diesem Sinne bitten wir euch, unsern Huldigungsgruß anzunehmen!" Der kunstsinnige schwedische Erzbischof Dr. Söderblom aber, der bei Anwesenheit des Kreuzchors in Upsala das bekannte Wort geprägt hat: „Bach ist der 5. Evangelist", sandte folgendes Telegramm: „Dem glorreichen Kreuzchore, dessen klangschöne und kunstvolle Gesänge auch in unserm Dom die Herzen ergriffen und erhoben haben, sende ich große Glückwünsche zum altershohen Jubiläum und kräftigen Segenswunsch für fortwährendes Gedeihen, für Anbetung und Lobgesang! Im Namen auch des Upsalaer Domchors Ihr treu ergebener Nathan Söderblom." Auch aus Holland (Leiden, Haag, Amsterdam) hat der Kreuzchor ähnliche Kundgebungen der Wertschätzung und Liebe empfangen.

L.

AUGSBURG. Nicht nur die Augsburger Künstlerschaft muß vor den Aufwendungen der hiesigen Stadtvertretung für die Kunst in der Nachkriegszeit Anerkennung hegen. Zur Vergrößerung und festen Anstellung des Orchesters im Jahre 1919

traten vor zwei Jahren für das Solo- und Chorpersonal des Theaters ganzjährige Verträge in Kraft. Und im vorigen Jahre wurde die von H. M. Schletterer begründete und von H. K. Schmid geleitete Musikschule in ein städt. Konservatorium umgewandelt, ihm ein eigenes Haus mit neuen Einrichtungen und Instrumenten zu eigen gegeben, der Lehrkörper vergrößert und ein Teil desselben fest angestellt. —

Schwer wirken sich die Zeitverhältnisse auch im hiesigen Theater- und Konzertbesuch aus. Trotz großer Zuschußsummen fürs Theater und vorbildlichen Renovierungen und Umbauten erhebt sich der städt. Kunstbetrieb im allgemeinen nicht über gutes Provinzniveau. Vor allem nicht, weil im städt. Musikleben einzelne führende Persönlichkeiten die Ziele nicht hoch genug stellen und sogestalt auch in kein sich vergessendes aufopferndes Ringen um Höchstes, das allein uns den Eingang zum Tempel der Kunst erzwingt, eintreten.

Die Nähe Münchens aber bedingt gebieterisch mehr. In einer Stunde Bahnfahrt ist man drüben, und die Güte des dort Geschauten und Gehörten fordert man dann auch hier. — In den ersten Theatervorstellungen zeigte sich die Neueinrichtung der Bühne als durchaus zeitgemäß; eine trefflich inszenierte Holländer-Aufführung stand an der Spitze. Als für hier neu ging Verdis „Macht des Schicksals" in Szene. Mehr als die Hetze von gesteigertsten menschlichen Leidenschaften gewann für sich die sie tragende, aber veredelnde Musik, deren Schönheiten die Wiedererweckung in Deutschland rechtfertigen. — In den von Kapellmeister Joseph Bach auch geleiteten Sinfonie-Konzerten waren Erstaufführungen u. a. Respighis wohl farbenprächtiges, aber auch farbengleichmäßiges Chorwerk „la primavera", H. Kauns im ersten Teil tief empfundenes Requiem. Der Oratorienverein, ebenfalls von Schletterer ins Leben gerufen, feierte sein 60jähriges Gründungsfest mit Händels „Messias". Sein Leiter, H. K. Schmid, machte im Verein mit dem Wendling-Quartett mit weiteren seiner Werke bekannt: Streichquartett, Cellosonate und Klaviertrio, ersteres und letzteres am stärksten fesselnd. — Im Tonkünstlerverein sprach mit hervorragender Beherrschung der Materie A. Einstein-München über „Neue Musik", ihr Wesen scharf kennzeichnend. Hierauf wurde dem Münchner Bruderverein das Wort mit zwei stimmungsschweren Liederzyklen von H. W. von Waltershausen und Philippine Schick (Mila von Milda und W. Ruoff) und Hans Sachßes glänzend virtuosen Klaviervariationen (E. Körver). Noch zu erwähnen ist ein fein gestalteter Vortrag J. H. Mosers-Heidelberg: Das deutsche Volkslied in der Reformationszeit. Vom Spiel auswärtiger Pianisten fand besonders das vornehme O. Kellers-Leipzig (Es-Dur-Konzert Liszt) und das ausgesprochen virtuose A. Hoehns-Frankfurt (Strauß' Burleske), sowie das von jugendlichem Feuer getragene Leopolders und Graefs-München (für zwei Klaviere Mozart—Liszt—Sinding) Interesse. In Kammermusik und solistisch betätigten sich von hier die Quartette Klein und Paepke, die Geiger Bothe, Raba, die Pianisten Kottermair und Wolf. Ein Weihnachtssingen der Singschule beschloß das erste Viertel der Konzertzeit, in dessen Anfang die Thomaner Sensation waren.

G. Heuer.

ESSEN. Nach den mit Konzerten stark belebten Monaten September, Oktober, November kam eine wohltuende Ruhepause im Dezember, geeignet, das zu überblicken, was sich durch des Himmels weit geöffnete Schleusen über die Industriemetropole an musikalischer Kunst ergoß. Die Ausbeute ist diesmal eine nach vielen Seiten hin befriedigende. Besonders waren es die Chorvereinigungen, die zum Teil sehr Erfreuliches zu Gehör brachten. Der nach langer Pause wieder an die Öffentlichkeit tretende Volkschor erfreute durch eine dynamisch fein differenzierte Wiedergabe des Händelschen Herakles, die unter sachkundiger Führung des neuen Leiters Fischer-Krefeld sehr exakt vorbereitet war. Einen selten zu verzeichnenden Genuß vermittelte der katholische Volkschor mit A-cappella-Chören. O. Schaper hat den ihm anvertrauten Verein innerhalb Jahresfrist zu einem Klangkörper geschult, der noch viel Schönes erhoffen läßt. Bei dieser Gelegenheit machte J. Menz-München auf dem Bachklavier mit den Reizen alter Musik bekannt, vermochte aber die Frage, ob Bachklavier oder moderner Flügel (W. Hülser-Düsseldorf), durch die auf die Klangfülle unsrer Zeit hinweisende chromatische Fantasie Bachs nicht zugunsten ihres Instrumentes zu entscheiden. — Der Kruppsche Bildungsverein wartete mit einem programmatisch geschlossenen Schubertabend auf. — Die bedeutendste Chorvereinigung Essens, der Musikverein, sieht seine Hauptaufgabe scheinbar in der Veranstaltung von Instrumentalkonzerten in starker Betonung solistischer Leistungen. Das ganze Winterprogramm weist nur drei Chorkonzerte auf, von denen das erste Verdis südländisch dramatisch empfundenem Requiem galt. Mit E. Bruhn, H. Ellger, A. Kohmann und W. Fischer als Solisten war der Aufführung ein starker Erfolg beschert. Ein groß angelegtes Festkonzert veranstaltete der Essener Männer-Gesangverein anläßlich seines 80jährigen Bestehens. Rich. Trunks „Haralds Tod" und „Germanenzug" erlebten unter des Komponisten gewandter Leitung ihre eindrucksvolle Wiedergabe. Nicht so K. Kämpfs sechssätzige Chorsinfonie „Die Macht des Liedes". Es mangelt diesem Werke an konzentrierter Gestaltung, und durch seine langatmige

Geschwätzigkeit stellt es den Hörer auf eine harte Geduldsprobe. Kämpfs ungeschickte Art zu dirigieren war nicht geeignet, Interesse für die Komposition zu wecken. — Auch der Pauluschor (Leiter O. Helm) beging durch ein Festkonzert (Meisterwerke ev. Kirchenmusik vom 17. bis 20. Jahrhdt.) sein 10jähriges Jubiläum, sich erneut Freunde für seine Sache werbend. — Wegen seines modernen Programmes verdient das Konzert des Essener Männerchores (Sanssouci) besondere Erwähnung. H. Meißner setzte sich mit Erfolg für Siegl, Haas, v. Baußnern und M. Scheunemann ein, von denen Haas' Tanzliedsuite und Scheunemanns zu einem Zyklus vereinigte Wanderlieder starken Anklang fanden. — Das städtische Orchester, mit M. Fiedler an der Spitze, gedachte Webers Todestag, sich der Romantik dieses in der deutschen Volksseele tief verwurzelten Komponisten liebevoll annehmend (Freischütz-, Euryanthe-, Oberonouverture). Außer Bruckners III. und IX. Sinfonie und Brahms II. bedeuteten Neuheiten für Essen: Regers romantische Suite, Buschs spritzig witzige Lustspielouverture und Honeggers mit eisigem Schweigen aufgenommenes Artistenwerk „Pacific 231".

An Kammermusik brachte das Collegium Musicum durch das Kosmannquartett nach einleitenden Vorträgen bis jetzt Musik von Mendelssohn und Schumann. Schubert und Brahms stehen noch aus, das Gesamtprogramm „Musik der Romantik" abrundend. Das Buschquartett feierte in Regers Werk 74 D-Moll, Buschs Präludien und Fugen, und Haydns 64/5 D-Dur seltenen Erfolg. P. Lehmanns Quartett und das Essener Trio wußten durch seltener gehörte Werke ihre Gemeinde zu fesseln. — Dem Gedächtnis Beethovens gelten sechs Kammermusikabende, an denen von Kosmann, Bühling und Fiedler sämtliche Violin- und Cellosonaten und Klaviertrios erklingen sollen. Die drei Künstler boten an den bis jetzt erfolgten Abenden infolge des gegenseitig nicht genügend ausgeglichenen Kräfteverhältnisses nicht gerade ein ungetrübtes Bild kammermusikalischen Musizierens.

Unter den Solisten durften sich W. Gieseking und E. Ney eines vollen Saales erfreuen, ersterer wie immer Bewunderung erregend ob seiner phänomenalen Gabe, der Klavierkunst aller Zeitstile gerecht zu werden. R. Serkin (Beeth. G-Dur-Konz.) und W. Horowitz (Tschaikowkys b-Moll-Konz.) erweckten Freude über die Gewißheit pianistischen Nachwuchses großen Formates. P. Schramm spielte etudenhaft und maschinell und erntete als Beethovenspieler wenig Ehre. Auch zu I. Koch und J. Reichert, die auf zwei Klavieren musizierten, fanden nur wenige den Weg, obwohl ihre Kunst des Zusammenspiels das Mittelmaß überragte. W. Schaun.

FRANKFURT. Im Frankfurter Opernhaus erlebte Paul v. Klenaus „Lästerschule" ihre Uraufführung. Das Grundgerüst der Handlung in R. St. Hoffmanns Textbuch (nach Sheridans school for scandal) ist folgendes: Sir Oliver, der reiche Erbonkel, kehrt nach langer Abwesenheit aus Indien in die Heimat zurück und prüft seine beiden Neffen, die in sehr verschiedenem Rufe stehen, incognito auf Herz und Nieren. Der Luftikus Charles, an dem die Lästerschule der Gesellschaft kein gutes Haar läßt, hat dennoch das Herz auf dem rechten Fleck; denn bei der Versteigerung seiner Ahnenbilder schont er allein das Porträt des Oheims und gewinnt dadurch dessen Sympathien. Der vermeintliche Tugendspiegel Joseph aber, der dem Mündel seines Freundes und gleichzeitig dessen Frau nachstellt, verscherzt sich die Gunst des Alten, weil er, um als unbemittelt zu erscheinen, dem Unerkannten gegenüber einst reichlich empfangene Wohltaten ableugnet. — Das Buch enthält mancherlei lustige Situationen, aber zumeist nur skizzierte Charaktere und ist zu sehr auf Dialog gestellt, von dem vieles verloren geht. — Hierzu hat Klenau eine graziöse, leichtflüssige Musik von reizendem Klang geschrieben; durch und durch sympathisch als Dokument einer ehrlichen, naiven Künstlernatur und eines durch Modeströmungen unbeirrten Charakters. Klenau weiß, daß gewollte Originalität ein Widerspruch in sich ist. Er hält sich innerhalb seiner natürlichen Grenzen, gibt sich — ohne Trivialität — wie er ist, unbekümmert um die Neuheit seiner Ausdrucksweise, und sucht sein Heil nicht im Verleugnen tausendjährigen Erbguts. Er verwendet alte Tanzformen, gesungen oder gespielt (unter denen der Walzer im zweiten Akt spontanen Beifall auslöste), mit vollendeter Anmut, streut hübsche lyrische Blüten ein und greift bis auf Bononcini zurück, dessen Arie „Più non ti voglio credere" sich seinem eigenen Stil zwanglos amalgamiert. Bisweilen schlägt er auch tiefere Töne an. Immer sind die Singstimmen, cantabel oder im parlando, führend behandelt auf der aparten Unterlage eines duftig und verblüffend einfach gehandhabten Orchesters. Die erstaunliche Simplizität der Mittel steht im umgekehrten Verhältnis zur sprudelnden Fülle vielgestaltiger Rhythmen. Formbeherrschung und alles Technische ist meisterhaft; das Detail oft von filigranartiger Feinheit. Was einzig fehlt, ist die Signatur einer starken Persönlichkeit. Aber auf jeder Seite ist diese Musik flott, elegant, liebenswürdig; sie ermüdet nicht und hält Langeweile fern. Das Werk, unter der musikalischen Leitung von Clemens Krauß und Dr. Wallersteins Regie, erzielte einen freundlichen Achtungserfolg. Dr. Hans Scholz.

MÜNCHEN. Ein etwas exotisches Programm brachte die Theatergemeinde, die z. Z. den

Mittelpunkt des hiesigen musikalischen Interesses bildet, mit einem Griechischen Konzert. Der Saal war überfüllt. Das Programm war zusammengestellt und bearbeitet von K. A. Psachos, Prof. in Athen (in Deutschland bekannt durch die Konstruktion einer Viertelton-Orgel).

Der I. Teil brachte alte byzantinische Kirchenmusik (800—1800). Die rhythmisch freie Melodieführung und sehr primitiv (auch melodische) geführte Begleitung gaben Aufschluß, daß der gregorianische Choral eine Tochterkunst der byzantinischen Kirchenmusik war. Trissàgion Epitafion hinterließ auf das Publikum einen ergreifenden Eindruck. Daß der 2. Teil, antike griechische Musik (Apollo Hymus 280 v. Chr.) — Besetzung: Sänger-Bariton, Flöte, baßstützende Harfe — nicht die Wirkung auf die Anwesenden hervorzubringen vermochte, daran mag das geringe Verständnis für altgriechische Rhythmen die Schuld tragen. Auch die Choiika Promitheos (Äschylos) Desmotu wurden von Publikum und Presse wenig verstanden. Auch ein Zeichen der Zeit. Vor 30 Jahren hätte sich daran noch jeder Lateinlehrer und -schüler begeistern können. Fünf neugriechische Kompositionen, die eine Synthese von Volksliedern, Tänzen u. a. (Berati $^7/_8$-Takt und $^8/_4 = {}^3/_2 + {}^2/_2 + {}^3/_2$), byzantinischer mit orientalischer, rhythmisch exotisch und arabischen Stilelementen stellten besonders an den Dirigenten Friedrich Rein Aufgaben, die er als technisch sicherer Führer voll zu lösen verstand. Seine starke musikalische Erfassung und Charakterisierungsgabe des griechischen Stils, die ruhige Beherrschung des Konzertvereins-Orchesters und die ehrliche Zurückhaltung, mit der er sich dem Komponisten und Bearbeiter Prof. Psachos zur Seite und nicht über ihn gestellt hat, konnte man bewundern. Als Mitwirkende sind hervorzuheben: Kammersänger E. Wildhagen (Staatstheater), Prof. Dr. E. Gatscher (Orgel) und Christina Tsimbouki).

Der Theatergemeinde München unter Prof. Dr. Fischer gebührt das große Verdienst, uns das Schaffen eines Volkes (bekanntlich wohnen hinter unseren Bergen auch noch Leute, von denen aber die Kunststadt München wenig wissen will!!) vermittelt zu haben, dessen Musik mit dem nationalen Empfinden noch fest verankert ist. W. V.

MÜNSTER. Das Konzertleben erfreut sich weiteren Aufschwungs, wenn sich auch besonders tiefe Eindrücke nicht hervorheben lassen. Unser Publikum ist dankbar und beifallfroh. Eine eigentümliche Spielart von Veranstaltungen meldet sich in den „Kalenderfestkonzerten", sonntag-nachmittäglichen Aufführungen für Advent, Epiphanien, Passion usw. Die zugehörigen Generalproben werden unentgeltlich für die Schulen zugänglich gemacht, und Schulz-Dornburg gibt vor jeder Nummer den Kindern Belehrung und Deutung, wobei er viel Sympathie erntet. In der Oper erwerben sich, vor allem dank der (auf unserer Dorfbühne unglaublich schwierigen) meisterlichen Inszenierung Niedecken-Gebhards, Aufführungen der „Meistersinger" allgemeines freudiges Erstaunen, wenn auch die Träger der Männerrollen nicht durchweg befriedigen. — Beide, Konzertsaal und Theater, wurden durch das 1. Deutsche Händelfest (2. bis 5. Dez.), das heuer die Stelle des Cäcilienfestes vertrat, auf bedeutsame Weise in Anspruch genommen. „Ezio", in der vortrefflichen Bearbeitung von Franz Notholt, und „Alexander Balus" gingen über die Bretter, das letztere Werk bei größter szenischer Aufmachung in einer leider recht stimmungslosen, ja profanen Handelshalle vor Tausenden von Menschen. Wurde beim „Ezio" vielfach die Armut an lebendiger Handlung beanstandet, beim „Balus" auch die unzulängliche Wirkung der Massenchöre in einem akustisch ungünstigen Raume, so entschädigten das Publikum die Festkonzerte in hohem Maße. Die Choralkantate „Ach Herr, mich armen Sünder" und die Psalmen 42 und 68 (Anthem 6 und 11) hatte noch niemand gehört; ihre Wirkung war bedeutend. Dasselbe gilt von der hier schon bekannten Cäcilienkantate. Im Rahmen einer „Kammermusik" bot Georg Walter in der von ihm (aus dem Oratorium hergestellten) Jephta-Kantate für Tenorsolo unvergleichlich Ergreifendes. Auf der unzulänglichen Orgel der Stadthalle kam Ramins hohe Kunst gar zu wenig zur Geltung, sein neues Cembalo dagegen spielte nicht er, sondern Ernst Wolff-Berlin, der daneben als Vertreter des Continuo sich wieder aufs beste bewährte. Die hohe katholische Geistlichkeit zog sich noch rechtzeitig, der verpönten Tanzgruppen wegen, aus dem Ehrenausschuß des Festes wieder zurück. Die von der Festleitung begehrten Gottesdienste fanden in offizieller Form nur in einer der evangelischen Kirchen Raum. Hier predigte (am 2. Advent) in einer von Messias-Musik (Franz Notholt; Eva v. Skopnik) durchsetzten Feier Geheimrat Smend, während Karl Straube den Orgelpart führte. Mit diesem Händelfest konstituierte sich vollends die „Händelgesellschaft" unter Aberts Vorsitz; ein paar Hundert Mitglieder fanden sich zum Beitritt bereit und stimmten dem Beschlusse des Vorstandes zu, das 2. Händelfest (1927) in Kiel abzuhalten.

Der „Bachverein" von Karl Seubel scheint in einer finanziellen und künstlerischen Krise zu stehen, die hoffentlich zu überwinden ist. Als besonders verdienstlich sind die Schüleraufführungen von Dr. Erpf in der Westf. Musikschule anzusehen, in deren einer wir neben Adventmusiken von Senfl, Haßler und Schütz eine entzückende Weihnachtskantate von Joh. Rud. Ahle kennenlernten, der

ein halbes Dutzend Strophen aus Luthers „Vom Himmel hoch" zugrunde liegen. Erpf will das offenbar verschollene köstliche Werk demnächst herausgeben. — Das musikhistorische Seminar der Universität lud einen begrenzten Kreis von Freunden zur Feier des 65. Geburtstages von Fritz Volbach ein, wobei neben Prolog und Festreden lauter Werke des Jubilars zum Vortrag kamen. — Der Umstand, daß Schulz-Dornburg die Leitung der Essener Oper übernommen hat, aber seine Tätigkeiten in Münster gleichwohl zunächst fortzusetzen beabsichtigt, ruft in der Presse wie privatim eine lebhafte Erörterung hervor. Man sieht in der vorläufigen Kombination einen Übergangszustand, bei dem die westf. Provinzialhauptstadt schließlich das Nachsehen haben dürfte. Sm.

Weitere Berichte s. S. 114.

AUSLAND:

BRÜNN. „Die Sache Makropolus", Oper in drei Akten von Leoš Janáček (nach dem gleichnamigen Drama von Karl Čapek). Uraufführung am Tschechischen Nationaltheater. — Direktor Franz Neumann hat dieses jüngste (1925 vollendete) Bühnenwerk des in Brünn lebenden Altmeisters der tschechischen Komponisten in einer glänzend vorbereiteten Aufführung zum ersten Erklingen gebracht. „Die Sache Makropolus" ist das in drei Akten spannendster Abenteuer von der Heldin der Oper erjagte und nach dreihundertjähriger Jagd schließlich verschmähte Lebenselixier, das ein Astrologe am Hof Rudolf II. in Prag braute. Janáčeks Musik, die allerdings nur an den dramatischen Höhepunkten, wo es sich um Leidenschaftlichkeit handelt, eine melodische Entwicklung zuläßt, ist insofern interessant, als sie Vergangenheit und Gegenwart — alte und neue Richtung — bald ineinander, bald nebeneinander klingen läßt. Die Ouvertüre, eine meisterlich gearbeitete kleine Sinfonie, wird von zwei Orchestern gespielt (das große unten, das kleine auf der Bühne, hinter dem Vorhang) und aus dem Zuschauerraum erklingt auf die Hymne der Heldin an das Leben im 3. Akt der (Schluß-) Chor unsichtbarer Geister als Antwort. Der Erfolg war stark und dürfte voraussichtlich auch nachhaltig sein.

Carl L. Heidenreich.

LENINGRAD. Die Konzertsaison der Philharmonie setzte dieses Jahr Anfang Oktober mit einem Konzert unter A. Glazounoff etwas ruhig ein. Die darauf folgenden Abende brachten indessen eine Reihe von anregenden und zum Teil unbekannten Werken von Krenek, E. Toch, Honegger u. a. Mit der Ankunft von Fritz Stiedry wurde es aber erst recht lebhaft: nach den „5 Orchesterstücken" von Schönberg (welche der Dirigent zweimal nacheinander spielen ließ), kam es zu einem ausgesprochenen Exzeß. Außerdem dirigierte Stiedry das Konzert für Orchester von P. Hindemith, eine kleine Suite von Strawinsky, „Zarathustra" u. a. Die „Zweite" von G. Mahler nebst einer Sinfonie von Haydn, welche mit eminenter Geschlossenheit ebenfalls unter Stiedry in seinem Abschiedskonzert erstanden, versöhnte die meisten Zuhörer etwas mit dem zum größten Teil aus moderner Musik bestehenden Programmen der letzten Oktoberabende. Wiederum auf eine scharfe Probe gestellt wurde man aber, als man 2 Abende ausschließlich neue russische Musik — von den Moskauer Komponisten Polowinkin, Knipper, Schelalin, Miaskowsky anhören mußte. Relativ wohltätig wirkten eine Sinfonie (Nr. 6) von Miaskowsky und das 3. Klavierkonzert von S. Prokofieff auf mich. Der kürzlich eingetroffene zweite Gastdirigent M. Knappertsbusch scheint sich als gediegener Musiker und Brahms-Interpret allgemeiner Neigung zu erfreuen. Von Solisten waren erfolgreich: Alma Moodi mit dem Violinkonzert von Krenek und Ed. Erdmann (Klavierkonzert von Toch). Mit drei Orgelabenden, die alte und moderne Werke brachten, stellte sich in der St. Petrikirche A. Sittard sehr vorteilhaft vor.

Die seit langer Zeit ersehnte Neuaufführung der „Meistersinger" im Marientheater kam Anfang November endlich zustande. Etwas Schlechteres ließe sich wohl schwerlich denken. Wohl hatte sich der Dirigent W. Dranischnikoff die größte Mühe gegeben, eine dem Werke ebenbürtige und wahrheitsgetreue Wiedergabe der Partitur zu erreichen; dennoch liegt ihm Wagners Kunst noch sehr fern. Das Orchester vermochte diesmal nicht das Mittelmaß zu überragen, und auch die Solisten waren mit ihren gesanglichen und darstellerischen Leistungen ihrer Aufgabe nicht gewachsen. Die Aufführung leitete der Regisseur Rappoport, der durch seine stupiden Bühneneindrücke und seine künstlerische Ignoranz das Werk zugrunde richtete.

J. Zander.

TAKARAZUKA (Japan). Wir haben schon voriges Jahr einmal über die Pionierarbeit des österreich. Dirigenten Jos. Laska für deutsche Musik in Japan berichtet. Das vor 2 Jahren von ihm ins Leben gerufene und nunmehr aus über 60 Mann bestehende Sinfonieorchester hat Laska in zäher Arbeit so weit gebracht, daß die regelmäßig stattfindenden Konzerte (8 im ersten Halbjahr 1926) u. a. mit ersten Werken der deutschen Musikliteratur bestritten werden können. Im Juni fand in Kobe eine Weber-Feier vor ca. 2000 Zuhörern statt, und für März ist eine große Beethoven-Feier geplant. Der in Kobe vor Jahresfrist gegründete Musikverein veranstaltete in der vergangenen Konzertzeit 4 Kammerkonzerte und hat bereits ein Streichorchester und einen gemischten Chor.

Japan ist übrigens dem Weltmusik- und Sangesbund (Zentrale Wien) mit einer Landesgruppe von 30 Mitgliedern angeschlossen mit Herrn Laska als Bundesrat an der Spitze.

ZÜRICH. Als nennenswerteste Ereignisse aus der ersten Saisonhälfte auf dem Gebiete der von zahlreichen neuen Gesangskräften gestützten Oper (Stadttheater, Leitung Paul Trede) seien festgehalten die Erstaufführung von Wolf-Ferraris musikalischem Lustspiel „Das Liebesband der Marchesa“, das, in Erfindung und musikalischer Unverbrauchtheit nicht zu seinen besten Stücken zählend, dank dem farbigen, manchenorts witzigen Klanggewand dem anwesenden Komponisten lebhafte Huldigung eintrug. Dann die Ehrung des vor fünfzig Jahren (3. Dez.) in Zürich gestorbenen Hermann Goetz durch die Aufführung der trotz ihrer Versenkung immer noch zeitgemäßen Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“, die in vorzüglicher Wiedergabe ihre frische Lebenskraft schönstens bewies. Und als drittes, ebenfalls eine Art Ausgrabung, die Wiedererweckung der Oper „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns, die freilich die Wirkungen des Zahnes der Zeit trotz aller Sorgfalt der Auffrischung nicht verbergen konnte.

Der Konzertsaal prangte zu Beginn der Saison verschiedentlich im Jubiläumsschmuck. Das Konservatorium, die Schöpfung unseres altehrwürdigen Dr. Friedrich Hegar, feierte in drei Konzerten, die alle durch Komponisten oder Ausführende mit dem Institut in Zusammenhang stehen, sein fünfzigjähriges Bestehen. Kurz darauf, Anfang Oktober, beging der älteste stadtzürcherische Männerchor, der von Hans Georg Nägeli gegründete Männerchor Zürich, seine erste Jahrhundertfeier mit einem Konzert, aus dem die Uraufführung von Hermann Suters letzter Komposition, dem verinnerlichten, sehr anspruchsvollen Chorwerk „Dem Sonnengott“ (dem Männerchor Zürich zu seiner Feier gewidmet), sowie der Zyklus „Huttens letzte Tage“ des jungen Olteners Ernst Kunz hervorzuheben sind.

Überblicken wir die erste Saisonhälfte unserer offiziellen Tonhalleveranstaltungen, so sind aus den Programmen der Abonnementskonzerte (Leitung Dr. Volkmar Andreae) zu nennen die Variationen für Cello und Orchester des Zürchers Walter Schulthess, die unter des Komponisten Leitung mit Emanuel Feuermann als Solisten von der beachtenswerten Begabung und Geistigkeit des jungen Zürchers ein neues Zeugnis ablegten. Ferner vermittelte uns Walter Gieseking die erste Bekanntschaft von Manuel de Fallas „Noches en los jardines de España“, das in seinem selbständigen, gewählten Impressionismus freudig aufgenommen wurde; das gleiche Konzert brachte zum erstenmal auch die beiden Orchesterstücke „Nuages“ und „Fêtes“ aus Debussys 1899 geschriebenen „Nocturnes“. Den Kammermusikaufführungen danken wir die klanglich interessante, feingearbeitete Serenade op. 12 für zwei Violinen und Bratsche von Zoltan Kodaly und, mit gemischten Gefühlen begrüßt, die stenographisch kurzen sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9 von Anton Webern, die manchem mehr von Witz als von Herzblut genährt schienen. Von den übrigen musikalischen Institutionen sei an erster Stelle der Häusermannsche Privatchor (Leitung Hermann Dubs) mit seinem eindrucksvollen Kaminski-Konzert erwähnt, das, assistiert vom Komponisten selbst, unter andern Kirchenwerken eine tiefempfundene, wertvolle Motette für Alt-Solo und sechstimmigen Chor a cappella, „Der Mensch“, zur Uraufführung brachte, mit der allen Ansprüchen gewachsenen Ilona K. Durigo als Solistin. Die beiden hier noch neuen Werke von Arthur Honegger, die die Sektion Schweiz der Internationalen Gesellschaft für neue Musik aufführen ließ, ein Vorspiel zu Shakespeares „Sturm“ und ein Concertino für Klavier und Orchester, gehören nicht zu den stärksten Leistungen des angesehenen, in Paris wirkenden Schweizers. Auch das Kammerorchester Zürich (Leitung Alexander Schaichet), das erfreulich auf Novitäten bedacht ist, hatte in seinen beiden Konzerten nicht sonderlich Glück. Aus seinem ersten Abend seien angeführt des Zürchers Reinhold Laquai Suite für Streichorchester und des Österreichers Joseph Meßner sinfonisches Chorwerk „Das Leben“ op. 13; sein zweiter Abend bot mit Hermann Zilchers „Nacht und Morgen“ für zwei Klaviere und Streichorchester mit Pauken veraltete Romantik, mit Waldemar von Baußnerns „Hymnischen Stunden“ Musik, die mehr verheißt, als sie erfüllt, und darum unwahr wirkt.

Summarisch mögen zum Schluß als bedeutsamere Höhepunkte der Saisonhälfte noch registriert sein das eindrucksvolle Dezemberkonzert des Gemischten Chors Zürich mit Kirchenwerken von Schubert und Mozart, ein Kammerabend mit Werken von Ravel, unter des Komponisten persönlicher Mitwirkung, dann Fritz Kreislers bejubeltes Auftreten in einem Extrakonzert (nach vieljähriger Abwesenheit), und je ein Abend des Capet-Quartettes und des Pianisten Max Pauer.

Ernst Tobler.

* * *

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Verwechslungen zufolge sei darauf hingewiesen, daß der Besitzer des Schumann-Museums in Zwickau die Stadt Zwickau ist und nicht Herr Alfred Schumann, der übrigens auch nicht in Zwickau, sondern in Bielefeld wohnt.

In Wien wurde ein Schutzverband der österreichischen Musiker gegründet. Die neue Organisation, deren Präsident Professor F. Ermerich ist, ist aus der

oppositionellen Gruppe des Allgemeinen österreichischen Musikerverbandes hervorgegangen und verfolgt das Ziel, unter Ausschaltung jedweder Parteipolitik alle seine Kräfte ausschließlich der Verbesserung der Lebensbedingungen seiner Mitglieder zu widmen. — Als zweite Organisation hat sich zur Förderung gegenseitiger künstlerischer Interessen eine Vereinigung musikakademisch gebildeter Kapellmeister gegründet. Ordentliche Mitglieder dieser Vereinigung können nur Absolventen der Musikhochschulen (Wiener Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, Akademie der Tonkunst, Mozarteum und gleichgestellte ausländische Musikhochschulen) werden, die auch eine mindestens zweijährige Praxis nachweisen können.

Auf eine Anregung hin, die vom letzten Internat. Kongreß der geistigen Arbeiter ausgeht, soll in Wien eine Internationale Zentralstelle für Musik ins Leben gerufen werden, mit der Aufgabe, die beruflichen Interessen der lehrenden, schaffenden und konzertierenden Musiker zu vertreten.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Stadt Frankfurt a. M. wird im Sommer 1927 den Mittelpunkt einer Reihe musikalischer Veranstaltungen bilden. So ist eine große internationale Ausstellung geplant, die die Musik im Leben der Völker in umfassender Weise veranschaulicht. Dabei sollen die von allen Völkern gezeigten Musikinstrumente auch praktisch vorgeführt werden. Des weiteren wird der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer seine 4. Musikfachausstellung im Rahmen der erstgenannten durchführen. In Verbindung damit werden große Opern-Festaufführungen unter Clemens Kraus und Lothar Wallerstein stehen. Schon mitgeteilt ist, daß auch die Internationale Gesellschaft für neue Musik ihr Fest in Frankfurt abhalten wird, wie auch, last not least, die Regergesellschaft zum Festort ihres diesjährigen Musikfestes ebenfalls Frankfurt auserkoren hat.

Die bereits angekündigte Internat. Genfer Musikausstellung findet vom 28. April bis 22. Mai statt, die Frankfurter dagegen vom 11. Juni bis 28. August.

PERSÖNLICHES

Der Hamburger Komponist Hermann Erdlen hat bei dem Internationalen Musik-Preisausschreiben in Philadelphia für seine Passacaglia und Fuge über ein Thema von Lendvai für großes Orchester, op. 1, den Sinfoniepreis von 1000 Dollar erhalten. Das Werk gelangt diesen Winter in Philadelphia zur Uraufführung.

In Weimar hat sich unter Führung von Professor Hinze-Reinhold als Pianisten eine Trio-Vereinigung gebildet, welcher als Geiger Max Strub und als Cellist Walter Schulz angehören.

Ebenso hat Professor Robert Reitz, Weimar, ein Streichquartett gegründet, das außer ihm aus den Herren Konzertmeister Willy Müller (Violine), Herbert Groß (Viola) und Konzertmeister Walter Schulz (Cello) besteht und sich „Reitz-Quartett" nennt.

Geburtstage und Jubiläen:

Am 8. Febr. feiert Prof. Max Dessoir, der bekannte Berliner Ästhetiker und Herausgeber der Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft, in der auch manche wertvolle Abhandlung über Fragen der Musikästhetik erschienen ist, seinen 60. Geburtstag. Dessoir ist auch der Begründer der Internationalen Kongresse für Ästhetik und Kunstwissenschaft.

Am 15. Februar begeht Prof. Robert Fuchs, der Altmeister der Wiener Komponistengeneration, seinen 80. Geburtstag. Zuerst Schüler, dann Lehrer des Wiener Konservatoriums, errang er sich mit der Zeit vor allem durch seine zahlreichen Instrumentalkompositionen verschiedenster Besetzung und Charakters einen wohlbewährten Namen. Mit zwei Opern, „Die Königsbraut" und die „Teufelsglocken", hatte er dagegen weniger Glück.

Am 5. Februar feiert seinen 70. Geburtstag der bekannte Berliner Musikkritiker, Prof. Dr. Karl Krebs. Aus der Schule Spittas stammend, hält Krebs seit einem Menschenalter Vorlesungen über Musikgeschichte an der Hochschule für Musik und hat auch, trotz seiner reichen Berufsarbeit als Musikreferent am „Tag", die Verbindung mit der Musikforschung aufrechterhalten, was in zahlreichen Einzelarbeiten zum Ausdruck kommt.

Am 14. Januar beging Prof. Hans Hofmann, der Kantor der Universitätskirche in Leipzig, in vollster Rüstigkeit seinen 60. Geburtstag. Den Lesern unserer Zeitschrift ist Hofmann aus Leipziger Musikberichten wohl bekannt, sofern auf seine Kirchenkonzerte, die durch ihre systematische Pflege zeitgenössischer, sowie auch wenig oder unbekannter früherer Kirchenmusik eine sehr bedeutsame Stellung im Leipziger kirchenmusikalischen Leben einnehmen, immer wieder hingewiesen wurde. Hofmann hat den Universitäts-Kirchenchor 1906 selbst gegründet, ihm 1912 ein Studentenorchester beigesellt, mit dem er in der Lage ist, seine Aufführungen bestreiten zu können. Wie viel gerade auch organisatorische Arbeit dazu gehört, derartige Konzerte — und sie sind sehr beliebt — regelmäßig abhalten zu können, werden Fachleute in ähnlicher Lage am besten beurteilen können. Ein wahrhaftes Glückauf dem im Dienste der Musica sacra stehenden auch für das siebente Jahrzehnt.

Anläßlich des 70. Geburtstages von Wilhelm Kienzl (s. S. 97) fand in Wien eine offizielle Kienzl-Feier statt. Auch der kaufmännische Gesangverein, der Kienzl zu seinem Ehrenmitglied ernannte, ehrte den Meister zusammen mit Guido Peters, der im Nov. seinen 60. Geburtstag feierte, durch ein großangelegtes Festkonzert.

Musikdirektor Heinrich Schlegel, der ehemalige Hoforganist und Lehrer am Stuttgarter Konservatorium (als Nachfolger Heinr. Langs), beging unlängst in aller Frische seinen 70. Geburtstag. Noch heute ist der rüstige Jubilar, der übrigens als Komponist von Instrumental-, Chor- und Sologesangswerken in Süddeutschland allgemeine Achtung genießt, an der Leonhardskirche und dem Krematorium als Organist tätig. Der süddeutsche Rundfunk sowie ein Kirchenkonzert in der Leonhardskirche werden den charaktervollen Künstler einer gediegenen schwäbischen Tradition durch Aufführung von seinen Werken ehren.

Sein 90. Lebensjahr vollendete unlängst der frühere Oldenburger Seminar-Musikdirektor F. Engelbart. Sein Name ist auch in weiteren Kreisen bekannt geworden durch die Herausgabe des Liederbuchs für Schule und Haus, das über 80 Auflagen erlebt hat.

Joseph Wihtol, der Altmeister der lettischen Musik, ein Schüler Rimsky-Korssakoffs, feierte sein 40jähriges Künstlerjubiläum.

Prof. Oskar Brückner, der Komponist des allbekannten Liedes „Wenn ich den Wandrer frage", beging am 2. Januar seinen 70. Geburtstag. Früher Solocellist der Hofkapelle in Neustrelitz, am Wiesbadener Hoftheater und dem Bayreuther Orchester, lebt er heute im Ruhestand zu Wiesbaden.

Ernestine Schumann-Heink, die bekannte in New York lebende Konzert- und Opernsängerin, konnte kürzlich die Feier ihres 50jährigen Bühnenjubiläums begehen.

Die bekannte Berliner Komponistin und Musikpädagogin Clara Hoppe beging ihren 70. Geburtstag.

Kapellmeister Martin Spörr, Direktor des Wiener Sinfonie-Orchesters, wurde anläßlich seines 60. Geburtstages in Anerkennung seiner großen Verdienste um das Musikleben Österreichs und besonders Wiens, das Bürgerrecht der Stadt Wien und der Professortitel verliehen.

Todesfälle:

† Houston Stewart Chamberlain, der bekannte Kulturphilosoph, Wagnerschriftsteller und Dichter mit 71 Jahren. Von Geburt Engländer, verbrachte er, von dem deutschen Wesen im Innersten angezogen, fast sein ganzes Leben in Deutschland und Österreich, wie denn auch sein Hauptwerk „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts" ein echtes Bekenntnis zur germanischen Seele bildet. Durch seine zahlreichen Aufsätze und Publikationen über Wagner (Rich. Wagner, Das Drama R. W's) gehörte er zu den führenden Männern der Wagner-Bewegung. In zweiter Ehe war er mit Wagners Tochter Eva verheiratet und lebte in Bayreuth.

† ist kurz nach seinem 70. Geburtstage der Gesangsmeister Ivan Wallberg in Berlin-Schöneberg. Mit ihm sei ein Mann von tiefster Erkenntnis des Kunstgesangs und der menschlichen Stimme dahingegangen. Leider war es dem vom Leben hart Geprüften versagt geblieben, sein reifes Künstlertum auf entscheidende Weise zur Geltung zu bringen.

† August Bopp, Kirchenmusikdirektor und Seminarmusiklehrer zu Urach in Württ., mit 53 Jahren. B. hat sich durch seine Erziehungsarbeit sowie auch seine Studien zur heimatlichen Musikgeschichte bedeutende Verdienste um das schwäbische Musikleben erworben.

† Alexander Pfannenstiel, der Berliner Musikschriftsteller und Schriftleiter der Deutschen Militär-Musiker-Zeitung. Mit ihm ist ein charakterfester, deutscher Musiker dahingegangen.

† Kapellmeister Friedr. Gruber, von der Bayreuther Oper, während einer Gastspielreise mit dem Ensemble der Wiener Oper nach Rumänien.

† Emil Stammer, Opernsänger und hervorragender Wagnerinterpret, im Alter von 68 Jahren zu Berlin.

† der in München lebende Gesangspädagoge Dr. Alfieri (eigentlich Adler). Er war zu Beginn des Jahrhunderts Leiter einer Berliner Musikzeitschrift, später Direktor einer Volksoper im Belle-Alliance-Theater, die durch Aufführung wertvoller, selten gehörter Werke bekannt wurde.

† Louis von Laar, der treffliche Violinist, ein Schüler Marteaus, zu Berlin mit 44 Jahren.

† In Karlsbad im Alter von 71 Jahren der Prager Universitätsmusikdirektor und Lehrer für Musiktheorie an der Prager deutschen Universität Hans Schneider. Sch. hat sich namentlich um das deutsche Sängerleben in der Tschochoslowakei große Verdienste erworben und war der eigentliche Organisator des heutigen sudetendeutschen Sängerbundes, dessen Obmannstelle er in den letzten Jahren versah. Auch als Dirigent hat Sch. in seiner Eigenschaft als Chormeister der Prager deutschen Universitäts-Sängerschaft „Barden" durch viele Jahre hindurch eine maßgebende Rolle im Prager deutschen Musikleben gespielt. AlsKomponist und Bearbeiter von Männerchören genoß der Dahingeschiedene in Männergesangvereinskreisen berechtigtes Ansehen. Sch. war Verfasser des das deutsche Sängerwesen in Böhmen betreffenden Teiles des Geschichtswerkes „Der deutsche Sängerbund 1862 bis 1912". -ek.

Berufungen u. a.:

— GMD. Schulz-Dornburg zum Operndirektor und künstlerischen Fachberater in Essen. Schulz-Dornburg behält jedoch die Leitung des städt. Konzertwesens und der Westf. Schule für Bewegung, Sprache und Musik in Münster bei, wie auch die Leitung des Essener Konzertwesens nach wie vor in den Händen von Max Fiedler liegt.

— Toscanini ist nun doch von der Leitung der Mailänder Scala zurückgetreten, ob zeitweilig oder endgültig, ist noch nicht bekannt. An seine Stelle tritt Mascagni.

— Alexander Zemlinsky, der bisherige Opernchef des Prager deutschen Theaters, an die Berliner staatl. Oper am Königsplatz (Krolloper).

— Kapellmeister Joseph Krips auf weitere vier Jahre an das Badische Landestheater unter Verleihung des Titels „Generalmusikdirektor".

— Prof. Franz Schmidt ist von der Leitung der Staatsakademie für Musik in Wien zurückgetreten.

— Desgleichen ist Prof. Dick Fock aus dem Lehrkörper der Staatsakademie und Hochschule für Musik in Wien ausgeschieden, wie auch Prof. L. Reichwein zu seinem Nachfolger als Leiter des Wiener Konzertvereins gewählt wurde.

— Mit Ablauf der Spielzeit verläßt Intendant Paul Bekker Kassel, um die Leitung der Wiesbadener Oper für den nach Berlin berufenen Dr. Carl Hagemann zu übernehmen. Eine eingehende Würdigung wird am Schlusse seiner Kasseler Tätigkeit erfolgen. So viel steht fest, daß man den aus seinen Reformplänen so früh herausgerissenen Intendanten mit großem Bedauern scheiden sieht. G. O. K.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Um die Pflege protestantischer Kirchenmusik bemüht sich in vorbildlicher Weise Kantor Max Drischner an der Nikolaikirche Brieg (Bez. Breslau), der in regelmäßigen Geistlichen Abendmusiken, liturgischen Andachten u. ä. mit seinem Chor und Instrumentalisten Werke von J. des Près, Pachelbel, Sweelink, Froberger, Lübeck (Weihnachtskantate), J. S. Bach u. a. Meistern zur Wiedergabe bringt.

— Einer regen Pflege kirchlicher Kunst erfreut sich auch das siebenbürgische Hermannstadt, wo Prof. F. X. Dreßler seine Motetten in der ev. Stadtpfarrkirche nach dem Vorbild der Thomanermotette ausgestaltet (s. unsern Artikel im Februarheft 1926). Die Programme der letzten Monate brachten neben alten Meistern auch neuere Werke, so von Gg. Schumann, Franz Mayerhoff, Rich. Trägner u. a.

— Eine würdige Totensonntag-Feier beging der Marci-Chor, Döbeln in Sachsen unter seinem wagemutigen Leiter Organist Störzner durch Aufführung von vier Bachkantaten. Stadtorchester und mitwirkende Solisten gaben ihr Bestes.

— In einem Orchesterkonzert des Grazer Konservatoriums kamen Werke von Alexander Presuhn (Suite für Streichorchester), Karl Schäfer, Hermann Kundigraber und R. von Mojsisovics (Weihnachtskantilene) zur Aufführung, wie auch an gleicher Stelle ein Kammermusikabend dem Schaffen von Mojsisovics gewidmet war. Zur Wiedergabe gelangten das Streichquartett op. 33, Serenade für Streichtrio op. 21 und die Sonate für Geige und Klavier op. 29.

— Auf tüchtige Arbeit lassen die Programme der Orchesterkonzerte der Konzert-Vereinigung Markneukirchen unter Musikdir. Felix Davignon schließen. Werke von Händel, Mozart, Wagner, Liszt, Schillings, J. Weismann (Tanzfantasie) u. a. wurden nach Presseurteilen in durchgearbeiteten Aufführungen unter lebhaftem Beifall zu Gehör gebracht.

— Der Chorverein „Liederkranz" in Hof feierte das Jubiläum seines 75jährigen Bestehens durch ein Festkonzert mit Kauns Oratorium „Mutter Erde".

— Eine musikalische Erziehungsarbeit besonderer Art vollbringt der Sänger Ernst Hudemann mit seinen Schulkonzerten, die er da und dort an den Schulen Preußens veranstaltet. Volks- und Kunstlieder, vor allem aber auch Balladen heiteren und ernsten Charakters werden nach vorhergegangener kurzer und leichtfaßlicher Einführung in Text und Musik den Kindern geboten und begeisterte, auch höchst originelle Berichte von Schülern, Lehrern und Behörden bezeugen das dankbare und erfolgreiche Wirken H.s und seiner Begleiterin Magdalene Krause. Auf diese Weise hat H. bereits über 400 Schulkonzerte veranstaltet.

— Das s. Z. von der italienischen Regierung zur Erlangung von Opernmanuskripten veranstaltete Preisausschreiben ist ergebnislos verlaufen, da nach dem Urteil des Preisgerichts, unter den eingereichten Arbeiten keine war, die der öffentlichen Aufführung würdig befunden worden wäre.

— Stefan Frenkel wird das seit einigen Jahren nicht mehr gehörte Violinkonzert von Heinrich Noren in Chemnitz und Dresden spielen.

— Fritz von Boses Sonate C-Moll für Violine und Klavier, ein edles, musizierfreudiges Werk spätromantischer Richtung, erlebte in Leipzig durch Prof. K. Klingler und den Komponisten seine erfolgreiche Uraufführung.

— In der Berliner Urania führte Carl Rob. Blum ein von ihm erfundenes Musikchronometer vor, das imstande ist, Tempo und Rhythmus eines Musikstückes so fein zu differenzieren, wie es der Absicht des Komponisten entspricht.

— Für Februar 1928 bereitet die kubanische Regierung in Havanna einen panamerikanischen Musikkongreß vor. Eine besondere Sensation soll dabei die Aufführung der Reste indianischer Volksmusik bilden.

— Im mitteldeutschen Sender (Leipziger Sendestation) dirigierte Hans Pfitzner nach eingehenden Proben sein tiefbeseeltes Werk „Christelflein", wobei zum besseren Verständnis eine Erzählerrolle eingefügt war, was sich ganz ausgezeichnet bewährte. Der Eindruck auf die ungezählten Zehntausende war so stark, daß das vorsüglich zum Klangbewußtsein gelangende Werk einige Wochen später — unter Leitung Dr. Duskes — wiederholt wurde. Das Werk eignet sich bei einer sorgsamen, warm gefühlten Aufführung derart gut für Rundfunkübertragung, daß uns von einigen Seiten versichert wurde, die Aufführung hätte ihnen einen stärkeren Eindruck vermittelt als im Theater, besonders wegen Wegfallens alles Theatralischen.

— Die Leipziger Pianistin Anny Eisele konzertierte in einer Anzahl Schweizerstädte mit großem Erfolg, u. a. mit dem Schumannschen Klavierkonzert.

— Heinrich Zöllners neues Chorwerk „Babylon" gelangte in Breslau (Wützoldscher Gesangverein) und Oldenburg (Oldenburger M.G.V.) zur erfolgreichen Wiedergabe, wie auch sein „Columbus" in Frankfurt a. M. eine ausgezeichnet aufgenommene Aufführung erlebte.

— Eine interessante Rundfrage veranstaltete das Stadttheater in Münster, indem es die Theaterbesucher aufforderte, zum Spielplan der verflossenen Spielzeit Stellung zu nehmen und Vorschläge für die diesjährige Spielzeit zu machen. Unter den eingegangenen Antworten zeigt sich eine besondere Vorliebe für Mozartsche Opern, wogegen Wagners Werke, mit Ausnahme der Meistersinger, die sogar die höchste Stimmenzahl aufwiesen, ziemlich schroff abgelehnt werden. Als moderne Opern werden gewünscht: die beiden „Wozzeck" von Berg und Gurlitt, ferner Wellesz' „Alkestis", Kreneks „Zwingburg", Hindemiths „Cardillac", Weills „Protagonist", de Fallas „Ein kurzes Leben" und Bartoks „Ritter Blaubart".

— Im Rahmen der städt. Sinfoniekonzerte in Essen wird Max Fiedler die Sinfonietta von Reger und die Sinfonie op. 6 von R. Kattnigg zur Erstaufführung bringen.

— Eine ungewöhnliche Tat vollbrachte der Singverein in Jever (Dirigent: Gg. Kugler) mit der nordwestdeutschen Erstauff. von Händels „Salomo". Solisten waren: Dr. Zeuner-Rosenthal mit Gattin und Frau Liesche-Flensburg. Das Werk schlug ein.

— Ein dem zeitgenössischen Schaffen gewidmetes Kammerkonzert des Instrumental-Vereins Bremen brachte Werke von H. Ambrosius (op. 14), Karl M. Pembaur (op. 33), Karl Hoyer, Karl Schadewitz (op. 20) und Paul Graener (op. 64).

— Die Waldenburger Berg-Kapelle veranstaltete unter ihrem Leiter MD. Max Kaden mit bestem Gelingen ein Richard Strauß-Konzert.

— Die französ. Sängerin Katy Andrèadès veranstaltete in Paris einen Nietzsche gewidmeten Konzert- und Vortragsabend, an dem sie auch vier Lieder von Nietzsche sang. Man fand das Experiment interessant, und die Pariser Presse erklärte, die Empfindungsweise dieser Kompositionen sei vollkommen deutsch und erinnere an Schumann.

— Eine neue Bearbeitung der Bachschen Ciaconna für Streichinstrumente von M. Herz (Verlag M. Simrock) wurde vom Prisca-Quartett bereits in zwölf Städten des In- und Auslandes mit starkem Erfolge gespielt.

Finanzieller Verhältnisse wegen ist projektiert das Landestheater Altenburg und die reuß. Bühne Gera derart miteinander zu verschmelzen, daß Altenburg die Oper und Operette bleibt, Gera hingegen das Schauspiel. Indessen sind die Verhältnisse noch nicht so geklärt, daß ein endgültiger Entscheid getroffen ist.

Die Städt. Akademie der Tonkunst in Darmstadt feierte im Oktober 1926 nicht ihr 25jähriges, wie mitgeteilt, sondern 75jähriges Bestehen.

Musikberichte

ASCH in Böhmen. Der M.-G.-V. Asch brachte anläßlich seines 80jährigen Bestehens „Das neue Leben" von Wolf-Ferrari mit einem Chore von 250 Mitgliedern und einem Orchester von 50 Mann mustergültig zur Aufführung. Der reiche Empfindungsgehalt des Werkes, dessen einzelne Teile von stärkster Ausdrucksfähigkeit sind, löste eine überwältigende Wirkung aus. Als Solisten waren verpflichtet: Grete Welz (Halle), welche die kurze Sopranpartie mit großer Reinheit und viel Ausdruck sang und der mit herrlichen Stimmitteln ausgestattete Alfred Kase (Leipzig). Die so musikalisch bestens fundierte Aufführung leitete Ernst Korndörfer mit großer Umsicht und viel Musikalität bekundendem Geschick. —f.

BARMEN. Mit der Aufführung von J. Haydns jugendfrischer Schöpfung durch die Konzertgesellschaft hinterließ der neue Dirigent GMD. Franz von Hoeßlin tief gehende Eindrücke. Die Chöre waren sehr flüssig einstudiert und kamen in reicher Klangschattierung zu Gehör. Die Solisten — Rudolf Bokelmann, Franz Notholt, Mia Peltenburg — fügten sich dem Rahmen des Ganzen harmonisch ein. R. Schumanns „Paradies und Peri" erlebte durch den Oratorien-Verein (Dirigent H. Inderau) eine bemerkenswerte Wiedergabe, unter Zuhilfenahme einheimischer Solokräfte. — Sehr rührig ist die von Josef Arnold geleitete musikalische Gesellschaft. Dargeboten durch Alex Barjanski-Paris (Cellist), Heinz Schüngeler Hagen (Klavier) und Karl Heinz Lohmann-Hagen (Gesang) wurde ein Konzert für Cello und Klavier von Händel, eine Cello-Solosuite von Bach, An die ferne Geliebte von Beethoven, eine einsätzige, schön klingende Sonate von Delius und unbekannte, ansprechende Lieder von E. Bloch. Der Chor sang Sachen aus Händels Trauerhymne und der Cäcilienode klangrein und ausdrucksvoll. Stilgetreu spielte Fritz Malata das D-Moll-Klavierkonzert von Ph. E. Bach. Hohen Zielen entgegen strebt der Madrigalchor (Dirigentin Elisabeth Potz), der sich den nicht geringen Schwierigkeiten aller Art in Bachs Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf", H. Ungers ergreifendem „Vom Tode", R. Wetz' „Kyrie", alten Madrigalen von Gastoldi und Haßler gewachsen zeigte. Rührige Tätigkeit entfalten ferner eine Reihe von Männergesangvereinen, von denen der Barmer Sängerchor unter der umsichtigen musikalischen Leitung von

(Fortsetzung auf Seite 116)

Beschle-Krefeld mit der gutgelungenen Aufführung von Brahms' „Rinaldo" und Rhapsodie für Altsolo, Chor und Orchester besonders erwähnt sei.

Barmen-Elberfelder Oper. Die gemeinsame Bühne der beiden Wupperstädte verspricht diesen Winter tüchtige Leistungen, zumal die musikalische wie szenische Leitung in besten Händen liegt. Freundliche Aufnahme fand das melodienreiche „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari und die vom russischen Tanz und Lied befruchtete Ballettpantomime „Petruschka" von Strawinski. Wie im vorigen Jahre konnte auch jetzt wieder R. Wagners Liebesverbot erfolgreich zu wiederholten Malen gespielt werden. Als neuer Operndirigent stellte sich Franz von Hoeßlin in Mozarts Don Juan vor, den wir in stilistischer Ausgeglichenheit und feinster Abgetöntheit hörten. Merkwürdigerweise schloß man das herrliche Werk mit dem Sextett ab. Zum Gedächtnis des 100. Todestages Webers wurde in der Bearbeitung von Rolf Lauckner, der die Handlung dramatisch zu gestalten und zu steigern versucht, die Euryanthe nachträglich gegeben. Operndirektor F. Mecklenburg, Spielleiter Carl Stange, Chor, Orchester wie Solisten gaben sich alle erdenkliche Mühe, dieser Oper voll blühender musikalischen Schönheiten zu neuem Leben zu verhelfen. Dank einer guten Aufführung fehlte es nicht an reichem Beifall seitens der Zuhörer. Ob das überarbeitete Werk sich dauernd auf der Bühne eine Heimstätte sichert, ist schwerlich zu behaupten. H. Oehlerking.

BRESLAU: Anläßlich des 700 jährigen Bestehens der Haupt- und Pfarrkirche zu St. Maria-Magdalena brachte Gerhard Zeggert Beethovens C-Dur-Messe zur Aufführung. Infolge des ungeheuren Andranges fand eine Wiederholung bei ebenfalls überfüllter Kirche statt. — Das seit 2 Jahren angestellte eigene Kirchenorchester (Mitglieder der Städtischen Oper) ermöglicht im Verein mit dem Kirchenchor allsonntägliche Aufführungen Bachscher Kantaten usw. im Gottesdienst. Die regelmäßig jeden Montag stattfindenden Orgelkonzerte, unter Mitwirkung von zum Teil namhaften Künstlern, erfreuen sich starken Besuches. In den Vortragsfolgen wird dem Schaffen der Moderne eine bevorzugte Stelle eingeräumt.

Am 17. November gelangte Pfitzners „Palestrina" am Breslauer Opernhaus (Generalintendant Prof. J. Turnau) unter musikalischer Leitung von Operndirektor Cortolezis in der Inszenierung von Dr. Herbert Graf mit den Bühnenbildern von Prof. Hans Wildermann und mit Josef Witt in der Titelpartie zur Breslauer Erstaufführung. Dies ist im Laufe der bisherigen $2^1/_2$ monatigen Spielzeit (außer 5 Morgenfeiern) die 15. Aufführung, die in vollständiger Neuinszenierung und Neuausstattung her-

(Fortsetzung auf Seite 118)

ausgebracht wurde (darunter die zweite reichsdeutsche Aufführung von „Turandot“, die Premieren „Pulcinella“, Petruschka“, die Neuinszenierungen von „Don Juan“, „Holländer“, „Aida“ u. a.). Dabei muß in Anrechnung gebracht werden, daß sämtliche dieser Aufführungen in doppelter Besetzung studiert und gegeben wurden.

Die Aufführung des Oratoriums „Jesus aus Nazareth“ von Gerhard von Keußler durch die Breslauer Singakademie am Bußtag hat dem Komponisten und den Ausführenden (Dirigent: Prof. Dohrn, Soli: Anna Erler - Schnaudt, Prof. Ludwig Heß, Orchester: das Schlesische Landesorchester) einen ungewöhnlich großen Erfolg gebracht. Die Kritik nennt das Werk eines der bedeutendsten der Chorliteratur.

ERFURT. Die Eröffnung des Konzertwinters brachte die Erfüllung eines alten Wunsches: die Verschmelzung der beiden Konzertvereine zu einem lebensfähigen Ganzen. Da die Stadt selber hinter den 12 angekündigten Konzerten dieser „Vereinigung“ steht, so wird sie den zwingenden Geldbeutelrücksichten enthoben sein, die in den letzten Jahren dem Erfurter Konzertleben mehr und mehr Abbruch taten. Erst jetzt wird es möglich sein, an den inneren Ausbau des Orchesters zu gehen und auch für die Vorbereitung der einzelnen Abende lediglich künstlerische Rücksichten walten zu lassen. Nachdem die Stadt so unter starken finanziellen Opfern eine Förderung unseres Musikbetriebes angebahnt hatte, brachte sie auch die heikle Dirigentenfrage zu einer — allerdings etwas gewaltsamen Lösung. Der neue Generalissimus Franz Jung wird sämtliche Konzerte einschließlich Choraufführungen leiten; und nach allem, was wir bisher von ihm als Konzertdirigenten wissen, scheint er durchaus der Mann zu sein, das angekündigte Programm durchzuführen. Die eigenartige, der Bruckner- und Brahmsnachfolge dienende Musikpflege früherer Jahre wird damit aufhören, und an die Stelle dieser künstlerischen Individualität finden wir in dem angekündigten Programm das Bestreben des musikalischen Überblickes von Bach bis Krenek ausgedrückt; d. h. Berührung mit der Zeit, Uniformierung der praktischen Musikpflege statt der bisherigen Eigengesetzlichkeit. Daß im übrigen Jung als Dirigent ein eminenter Könner ist, zeigte er in den ersten Konzerten des Winters an der Fantastischen Sinfonie von Berlioz und dem mit nur geringem Beifall aufgenommenen Concerto grosso von Kaminski.

In der Oper machte man es sich zunächst nicht übermäßig schwer und arbeitete für das Repertoire. Dann zeigte eine gelungene Rienziaufführung die Leistungsfähigkeit des Opernchores. In der von Benno Bardi bearbeiteten „Fatme“ (Flotow) kam eine köstliche, entzückend auffrisierte alte Spieloper auf die Bühne und fand wärmsten Beifall des begeisterten Hauses. — Im Personal der Oper sind eine Reihe von Neuverpflichtungen zu verzeichnen, bei denen die Leitung im wesentlichen glückliche Hand gehabt hat. Die Stützen des Ensembles sind freilich nach wie vor die befähigte hochdramatische Melba v. Hartung, neben ihr der Heldentenor Anton Wißmann und der auch als Konzertsänger geschätzte lyrische Bariton Bruno Laaß. Außerordentliches gesangliches Können und schauspielerische Gewandtheit zeigte auch der neuengagierte Koloratursopran Anni Lange. Der neue Spielleiter Dr. Fritz Schröder bewies in seinen Inszenierungen künstlerisches Empfinden und starke Initiative.

Dr. Becker.

HEIDELBERG. Das Musikleben unserer Stadt ist noch ebenso zerfahren wie es die letzten Jahre war, es fehlt die einheitliche, zielbewußte Leitung. Die Städt. Sinfoniekonzerte werden zum Teil von Peter Raabe-Aachen, zum andern von Universitätsmusikdirektor Dr. Poppen geleitet. Raabe bot in solider Ausarbeitung Mozarts D-Dur-Sinfonie (ohne Menuett), die Beethoven-Variationen von Max Reger und mit stärkerem Akzent die Freischützouverture. Poppen dirigierte Beethovens Achte, die durch die Interpretation viel von ihrem Humor verlor, außerdem Kaminskis „Magnificat“ in un-

(Fortsetzung auf Seite 120)

fertiger Ausarbeitung. Eva Bruhn zeigte sich den technischen Schwierigkeiten der Sopranpartie nicht gewachsen, unterschlug taktweise hochgelegene Phrasen und wußte auch mit Beethovens Arie „Ah, perfide!" nicht zu begeistern. Eingeleitet wurde die ganze Konzertsaison mit einem kleinen Mozartfest, das Adolf Busch mit seinen Quartettgenossen und Rudolf Serkin in echter Musizierfreudigkeit bestritten. Starken und berechtigten Anklang fand auch Hermann Diener mit dem ersten seiner — ganz bescheiden — als „Hausmusiken" angekündigten Abende, in denen er mit seinem prächtigen Kammerorchester die Tanzformen der verschiedenen Jahrhunderte aufleben läßt. — Das Theater hat unter der Leitung des neuen Intendanten Eugen Keller einen ganz bedeutenden Aufschwung genommen. Die Oper zeigte mit Mozarts „Entführung" und Cimarosas „Heimliche Ehe" in durchaus aus der Musik erfühlter Regie (Keller) geschlossene Aufführungen, deren hohes Gesamtniveau nicht zuletzt dem feinfühligen Kapellmeister Wilhelm Bachenheimer zu verdanken ist.

J. Krämer.

KOBLENZ. Nach vielverheißenden Versprechungen begann die neue Spielzeit im Theater mit großer Gebärde im Zeichen Kleists und Beethovens (Egmont-Ouvertüre). Als Leiter der Oper wie der städtischen Konzerte ist Erich Böhlke verpflichtet. Die beschränkten Mittel eines „Spar"-etats haben es nicht erlaubt, ein Bühnenpersonal zu gewinnen, das größeren Ansprüchen genügen könnte. Hinzukommt, daß die Frage der Opernregie noch immer keine befriedigende Lösung gefunden hat. So verschiebt sich der Schwerpunkt unserer Oper von der Bühne aufs Orchester, das unter Böhlke, einem trefflichen Orchestererzieher, wundervoll musiziert. Böhlke ist ein Musiker der äußersten Präzision, aber ohne jede Ableitung ins Pedantische. Er ist aber auch der Mann leiden-

(Fortsetzung auf Seite 122)

schaftlich pulsierenden Blutes, so daß die Partituren im Klangbild scharf profiliert, in mitreißendem Klang und Leben aufblühen.

Im Konzertsaal stellte sich Böhlke gelegentlich der „Görresfeier" der Stadt Koblenz vor, in der er R. Straußens „Festliches Präludium" pompös und rauschend interpretierte und dem Brucknerschen Te Deum höchste Feier und Weihe gab. Als Helfer stand ihm das ausgezeichnete Vokalquartett: Emmy van Stetten, Ilse Moeller-Gerlach, Ludwig Matern, Johannes Willy zur Seite. Das erste Konzert des Musikinstituts brachte eine wahrhaft „heroische" Wiedergabe von Beethovens 3. Sinfonie ein. Zum ersten Male sprach hier Franz Schreker in Koblenz, aus dessen Schaffen die neue Fassung der Suite „Der Geburtstag der Infantin" Klang ward.

Joseph Buschmann eröffnete die Reihe seiner historischen Konzerte mit einem ersten namentlich Werken aus dem 17. Jahrhundert gewidmeten Abend. Von Konzerten auswärtiger Gesangvereine seien genannt die des Aachener Lehrer- und Lehrerinnengesangvereins (u. a. Brahms' Fest- und Gedenksprüche) und des Leipziger Männergesangvereins „Concordia". Dr. Wilhelm Virneisel.

KÖLN. Die Monate der Beethovenfeiern haben auch für Köln begonnen. Erst wenn sie verklungen sind, wird man abwägen können, was unser Musikleben aus ihnen für seine Innenkultur gewonnen hat und was an ihnen nur Steigerung des Marktwerts der Musik im großen Geschäft unseres Musikbetriebs war. Daß die Stadt Köln auf eine Beethovenfeier größeren Stiles verzichten muß, scheint sich aus der Überlastung des einen städtischen Orchesters in Konzert- und Operndienst ergeben zu haben. So verteilte man wenigstens sämtliche Beethovensche Sinfonien auf die einzelnen Gürzenichkonzerte, eine etwas bequeme Lösung, die gerade an dieser Stelle für Wichtigeres Raum wegnimmt. Doch hat Abendroth hier im Rahmen des Möglichen mit Neuheiten nicht gespart. Bisher hörte man Honeggers „Pacific 231", ein Stück, das man in seiner Gedrungenheit gerade noch mit Humor aufnehmen kann, Kletzkis „Vorspiel zu einer Tragödie", eine sehr hoffnungsvolle Arbeit von starker musikalischer Potenz und ein von E. Erdmann gespieltes Klavierkonzert von Krenek im kühlen Stil der „neuen Sachlichkeit", das erst mit dem Finale nachträglich um die Gunst des Publikums wirbt. H. Marteau als Solist des Dvorakschen Violinkonzerts hat manchen etwas enttäuscht.

Was die Gürzenichkonzerte durch ihre unfreiwillige Beethovenfeier nicht alles bringen können, das taucht dann in den städtischen Sinfoniekonzerten unter Abendroth auf. Da gab es eine charaktervolle Orchester-Rhapsodie von J. Weismann, eine ältere sinfonische Dichtung „Falstaff" von

(Fortsetzung auf Seite 124)

H. Kaun und eine etwas akademische Sinfonie des Franzosen Fernand le Borne.

Mit neuen Anstrengungen arbeitet der Konzertverein unter dem begabten H. Morschel, jetzt auch mit einem eigenen Orchester. Ein Wagnerabend mit Wagners C-Dur-Sinfonie war ein erfreulicher Anfang, Beethovens Neunte zwar noch zu hoch gegriffen, um so eindrucksvoller aber der zweite Chorabend, der außer Adolf Bauers gediegenen, an Brahmsscher Chortechnik gereiften „Totentänzen" noch als beifällig aufgenommene Uraufführung das sinfonische Vorspiel „Sonnenaufgang" des Kölners A. Spies brachte. Morschels Interesse auch für die ältere Musik ist eine Aufführung von Boccherinis köstlicher C-Dur-Sinfonie zu danken. Der unter E. J. Müller mit aller Hingabe singende Kölner Volkschor griff auf E. Tinels immer noch dankbares Franziskus-Oratorium zurück.

Im Kammermusikleben ist es insofern still geworden, als die Aufführungen des Gürzenichquartetts vorläufig ausfallen. Dafür sorgt wie bisher die Vereinigung Kölner Kammermusikfreunde für auswärtige Quartettgenüsse erlesener Art (bisher Busch- und Rosé-Quartett). In diesem Zusammenhang sind auch zwei Kammerochesterkonzerte mit Anerkennung zu nennen: Bernh. Zimmermann hatte ein fesselndes Programm für einen Rokoko-Abend zusammengestellt, Dr. W. Herbert dirigierte Werke von Händel, Seb. und Ph. E. Bach (dessen Beethoven nahes D-Moll-Klavierkonzert mit Grete Tramer als Solistin).

Ein Rückblick auf die bisherigen kammermusikalischen und solistischen Beethovenabende ist recht erfreulich: Einem Trioabend (Helene Zimmermann, Riele Queling, Karl Hesse) folgt das Prisca-Quartett, Paul Grümmer bot als seltenen Genuß mit W. Braunfels die fünf Cellosonaten. Hedwig Meyer brachte sich wieder einmal als eine unserer besten einheimischen Beethovenspielerinnen in Erinnerung, wenn auch nicht mit der unmittelbaren Einprägsamkeit des Beethovenspiels der Elly Ney, die diesmal auf voller Höhe ihres Könnens stand. Außergewöhnliches bot W. Braunfels mit den Diabelli-Variationen.

Das Solistenkonzert großen Stils vertreten immer noch die Meisterkonzerte der westdeutschen Konzertdirektion. Selbstverständlich kommen hier nur die allerersten zu Wort, eine Sigrid Onegin, als neuer Stern die schlichtvornehme Dusolina Giannini, der temperamentvolle Pianist Walter Rummel, als gefeierte Lieblinge des Publikums mit allen bedenklichen Nebenwirkungen dieses hohlen Personenkults E. Feuermann und Fr. Kreisler.

In hohem Maße anregend sind diesmal die Veranstaltungen der „Gesellschaft für neue Musik". Es seien erwähnt ein Vierteltonabend von E. Schulhoff mit Einleitungsvortrag von A. Haba, der in seiner Sachlichkeit angenehm berührte, dann Vorführungen der Werke für mechanische Instrumente vom letzten Donaueschinger Kammermusikfest.

Die Oper steht im Zeichen stärkster Internationalisierung. Unter allen Ur- und Erstaufführungen ist kaum ein deutsches Werk vorgesehen, die romantische Oper steht im Hintergrund, Wagner wird vernachlässigt. Saint-Saëns' „Samson und Dalila" wurde hervorgeholt. Auf Puccinis „Turandot" folgte als zweite Neuheit (mit seinem „Ritter Blaubarts Burg") B. Bartoks Pantomime „Der wunderbare Mandarin", ein musikalisch nichtssagendes chinesisches Dirnen- und Zuhälterstück, das einen für hiesige Verhältnisse ganz ungewohnten Theaterskandal auslöste mit der Wirkung, daß das Werk nach der ersten Aufführung abgesetzt werden mußte. Dr. Willi Kahl.

WEIMAR. Die wichtigsten musikalischen Ereignisse des November waren die „Waldemar v. Baußnern-Feiern" im Nationaltheater und Staatl. Musikschule, das Rosé-Quartett in der Gesellschaft der Musikfreunde und die Erstaufführung der „Schneider von Schönau" von Brandt-Buys. W. v. Baußnern ist in seinem Wirken mit Weimar verwachsen und zweifellos war es eine verdiente Ehrung, wenn man dem nun 60jährigen drei Tage für seine Kunst schenkte. Ich hatte im Oktober Gelegenheit in Halle sein Oktett „Aus

(Fortsetzung auf Seite 126)

dem Lande meiner Kindheit" zu hören, das mir sehr gut gefallen hat. Sein „Psalm der Liebe" und seine „Ungarische" haben mich — trotz manch schöner blühender Stelle — herb enttäuscht, ersterer, weil von dem süßen Erleben der „holdesten Not" nur ein endloses Klagen und Stammeln blieb, letztere, weil der Aufwand an ungarischem Paprika (Schlagzeug und Blech) denn doch zu sehr vorschmeckt. Versöhnt hat mich seine Sinfonie „Leben", wenn auch hier wie dort festzustellen war, daß die moderne Melodik einer ganz veralteten Instrumentation anheimgefallen ist. Mit welcher Hingabe aber hat Dr. Praetorius all diese Sachen einstudiert und herausgebracht! Mit welchem Feuer haben Orchester und Chor zum besten Gelingen geholfen! Und wie hat unter Hintansetzung ihrer großen Kunst Elsbeth Bergmann-Reitz die schwere und undankbare Aufgabe im Psalm der Liebe gemeistert! Ebenso hat Prof. Hinze-Reinhold mit Gattin sowie Max Strub großen Anteil an der vorzüglichen Aufführung in der Staatl. Musikschule. Das ausgezeichnete Rosé-Quartett konnte ich wegen Krankheit nicht hören. Über Brandt-Buys das nächste Mal. E. A. Molnár.



LUDWIG VAN BEETHOVEN

NACH DER KREIDEZEICHNUNG VON AUGUST VON KLOEBER

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

94. JAHRG. LEIPZIG / MÄRZ 1927 HEFT 3

Zehn Strophen auf Beethoven

Du kannst ein Leid nicht aus der Seele jäten,
das steil ins Fleisch die Wurzeln eingeschlagen? —
Laß uns zum Bild des größten Streiters treten:
Beethoven, sieh! — Was wollen wir noch sagen?

Du bleibst mir Ozean und Gletscherfirne,
Gewitterbraus und sternentsproßter Frieden,
du Menschenwelt, gefurcht in eine Stirne,
Beethoven, größter, der uns je beschieden!

Sein Freuen war nicht minder tief als sein Erschauern,
sie weckten beide Sturm in seiner Brust,
entbrach dem Himmel Blut ob seinem Trauern,
so jauchzten alle Sonnen seiner Lust.

Und einmal zwang er sich sogar die Sterne;
denn da er, rückgeworfen seines Haares Strähnen,
die Augen fragend hob in mitternächt'ge Ferne,
zerschmolzen sie vor solchem Blick zu Tränen,
sie schossen nieder, ihren Freund zu grüßen
und schmiegten schluchzend sich zu seinen Füßen.

Ihm war verbündet jedes Element,
denn da er schied, dem All sich zu vermählen,
stießen die Donner ihm die Pforten auf
und Blitze brannten in den Himmelssälen.

So reiche Kraft war in ihm aufgestaut,
daß, rauschen dieses Herzens Schleußen offen,
der Töne Strom mit Frühlingsdonnerlaut
die leerste Vene, die ihr Gischt betaut,
durchschießt mit Blute, rot und heiß von Hoffen.

Ihn widerte, das Zufall ausstreut, seichtes Glück . . .
bot es sich ihm in feil kredenzter Schale,
stieß er in stolzem Trotz den Kelch zurück:
Ich keltre selbst den Wein zu meinem Freudenmahle!

Ein Siegfried war er, der im Waffenspiele,
der Preise kühnsten sich erstritt,
denn sprang der Künstler nach dem hehrsten Ziele,
trug er den Menschen stets im Fluge mit.

Willst du, Deutschland, die Welt gewinnen,
stütze dich nicht auf des Schwertes Knauf,
kühnere Waffen hast du zu schwingen,
schickst du Beethoven als Herzog vorauf:
Seiner neun Symphonien Macht —
jede eine gewonnene Schlacht!

Nicht auf der Städte engen Plätzen
sollt ihr Beethoven ein Denkmal setzen,
auf einer Insel im strudelnden Rhein
wuchtet ein ehern Standbild ihm ein
oder des stolzesten Gipfels Ragen
mag seiner Füße Sockel tragen;
jegliche Stätte, die ihr ihm weiht,
umsause der Atem der Ewigkeit! Wilhelm Zentner.

Beethoven in der Gegenwart

Von Dr. Alfred Heuß

Alle Welt rüstet sich zum Beethoven-Jubiläum oder ist sogar schon mitten im Feiern begriffen. Dank der heutigen Mittel, wie vor allem des Rundfunks, wird es möglich sein, des großen Mannes in einem großen Ausmaße zu gedenken, wie es bis dahin überhaupt nicht möglich war. Bis in fernste Hütten werden Beethovensche Klänge dringen, der Tag, an dem dieser Große vor hundert Jahren starb, wird in Deutschland sogar den Schülern der kleinsten Volksschulen zu festlichem Bewußtsein gebracht und als „schulfreier“ von ihnen in Erinnerung gehalten, die Behörden, der Staat also selbst, gehören zu den festlich Gedenkenden. Auch das Ausland, und gerade das einstige feindliche, wird dem deutschen Musikheroen, der sich mit seinem „Seid umschlungen, Millionen“ einst wie kein zweiter an eine ganze Menschheit gewendet hat, feierlich huldigen. Auf ungezählten Millionen Lippen wird der feierliche, zur Andacht förmlich auffordernde, Name Beethoven geführt werden, wie sein gewaltiges, so einzigartig menschliches Antlitz, nicht zum wenigsten durch die deutschen Freimarken, bis in fernste Länder getragen wird. Keine Gedenkfeier eines großen Mannes wird in absehbarer Zeit, auch nicht die von Goethes 100. Todestag in fünf Jahren, in der ganzen Welt auf einen derartigen Nachhall rechnen dürfen wie die Beethovens, des größten und tiefgreifendsten Musikers des 19. Jahrhunderts.

Und dennoch, wer ein wenig tiefer in die Musik- und sonstigen kulturellen Verhält-

nisse vor allem Deutschlands zu blicken vermag, dem kann nicht entgehen, daß die Feierglocke, die heute zu Ehren Beethoven geschwungen wird, nicht in allen Teilen so hell und voll klingt, wie sie noch vor nicht allzu langer Zeit geklungen hat. Vor sechs Jahren, anläßlich des 150. Geburtstages des Meisters, konnte ich der allgemeinen Ansicht Ausdruck geben [1]), daß Beethoven der einzige große Meister der Tonkunst sei, dessen Name unter den Musikern geradezu volle, wenn im einzelnen auch wieder persönlich gefärbte Einigkeit auslöse, während alle anderen großen Musiker eine recht verschiedene Beurteilung und Bewertung erführen. Das zu schreiben, wäre mir heute nicht mehr möglich, in den sechs Jahren modernster Musikentwicklung und Musikbetrachtung ist auch Beethoven in den Strudel einer aus dem Wesen der modernen Musik hervorgegangenen, diese aber wechselseitig beeinflussenden Ästhetik hineingezogen worden. Beethoven ist nicht mehr, was er den vorangehenden Generationen galt, der Polarstern, nach dem alle ernsten Musiker, mochten sie ihn auch noch so verschieden sehen, aufblickten und sich nach ihm, sei es ehrlich oder heuchlerisch, richteten. Das wird, im Gegensatz zu den letzten Jahrzehnten vor dem Krieg, nicht nur offen zugegeben, sondern — man braucht nur lesen oder seine Ohren aufmachen zu können — sogar betont. Während sich im 19. Jahrhundert die beiden großen musikalischen, sich gegenüberstehenden Richtungen, sagen wir sowohl ein Liszt wie ein Brahms, mit Fug und Recht und in voller, ehrlicher Überzeugung auf Beethoven beriefen und berufen durften, beide im Zeichen dieses Meisters ihre Schlachten schlugen, ist heute Beethoven in den Augen der modernen Musiker als oberste Instanz in Sachen der Musik entthront, und wer einem jungen, von den modernen Ideen infizierten Musiker auf Grund von Beethovens Autorität etwas beweisen will, erntet entweder Achselzucken oder auch ein überlegen sein sollendes, mehr oder weniger höhnisches Lächeln. Ganze Jahrgänge moderner, der „neuen“ Musik gewidmeten Musikzeitschriften bedeuten, ohne daß der Name Beethoven auch nur etwa fiele, eine Verneinung alles dessen, was Beethoven heißt.

Wie ist dies nun gekommen und vor allem, wie verhält es sich im einzelnen? Das zu wissen und darüber sich klar zu werden, dürfte im Beethovenjahr die wichtigste Frage sein. Zunächst: Wir wollen uns darüber klar sein, daß wir uns schon lange vor dem Kriege von den Beethovenschen Idealen und Ideen entfernt hatten, wir rück blickend zu erklären haben, daß sich das ganze 19. Jahrhundert unbeethovensch entwickelte, der aus dem Zeitalter der Humanität und der großen Revolution hervorgegangene Beethoven nach dem Wiener Kongreß, der Deutschland um die Früchte der Freiheitskämpfe gebracht hatte, einsam dastand und daß seine Postulate an die Menschheit nur als künstlerische, menschlich aber unverbindliche Äußerungen gewertet wurden. Wie in der bereits genannten Schrift von 1921 ausgeführt, hat Beethoven die dem 19. Jahrhundert klargestellten Aufgaben für seine Person in einem unerhörten Ausmaß bei Einsetzung seiner ganzen Kräfte im Dienste hoher Ideale erfüllt, und daß das 19. Jahrhundert derart versagte und eine ganz andere, weit von ihnen abführende Entwicklung eingeschlagen hatte, das war schließlich die blutige Lehre des Weltkriegs, die aber schon heute in ihrer ganzen Bedeutung nicht mehr gefühlt wird. Und wie im großen, so im einzelnen: So herrliches uns die Tonkunst des 19. Jahrhunderts gebracht hat, sie mußte, konnte gar nichts anderes sein als ein wenn noch so gesteigerter Ausdruck einer Epoche, die die Verbindung mit dem Zeitalter Beethovens mehr und mehr gelöst hatte, dabei aber der Meinung war, unmittelbar in

[1]) In der Schrift: Beethoven. Eine Charakteristik. (Leipzig, Voigtländers Verlag.)

seinen Spuren zu wandeln. Eine kritische Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts besitzen wir auch heute noch kaum in den Ansätzen, eine kritische Geschichte gerade vom Standpunkt desjenigen, der der Tonkunst dieses Zeitalters die stärksten Impulse gegeben und sie sich wie kein Zweiter verpflichtet hat, nämlich Beethovens. Fürwahr, er hätte das innerste Recht, über uns und unsre Väter zu urteilen, und sein strenges, aber gerechtes Urteil gipfelte etwa in den Worten: Ihr machtet es euch zu leicht! Ihr habt abstatt aufgebaut, ihr trenntet, was wir banden und ineinander zwangen. Den blühenden Garten mit geistig und musikalisch starken Sinfonien und Sonaten, Liedern und Oratorien, diesen von uns in blühender Frische hinterlassenen Garten habt ihr derart in Unordnung geraten lassen, daß auch nicht eine der zahlreichen Musikformen und Gattungen am Anfang des 20. Jahrhunderts noch in gesunder Kraft dastand. Seht nun selbst zu, woran es fehlt und wie ihr wieder zu Kräften kommt. Wißt ihr allerdings nicht so recht, wer ich mit meinen großen Vorgängern eigentlich bin, so hilft freilich alles Helfenwollen nichts.

Und tatsächlich, die es am besten wissen müßten, die deutschen Musiker, sie wissen es nicht mehr. Und die es noch wissen, bei denen hat das Wissen nicht jene instinktmäßige Überzeugungs- und Stoßkraft, daß lediglich ein Hinweis auf Beethoven genügte, um zum Ausdruck zu bringen, was Musik von stärkstem seelischen Reichtum und höchster geistiger Kraft, kurz, was Musik in ihren höchsten Ausstrahlungen sei. Und daß dem so ist, daß breiteste Kreise der deutschen Musiker weder instinktmäßig noch in verarbeitetem Denken in ihrem Beethovenglauben nicht mehr sicher sind und diese Unsicherheit sich auch in viele sonstige Musikkreise eingeschlichen hat, das ist, und hierüber gibt es kein Hin- und Herreden, die Tat der modernsten Musikbewegung, die nicht nur ihre besondere Musik, sondern auch ihre eigene, aus dieser hervorgegangene Musikanschauung besitzt. Das wäre ganz natürlich und sogar selbstverständlich, das Moderne bestand aber darin, daß diese Musikanschauung auch auf die übrige Musik zur Anwendung gebracht wurde, mit der unverhohlenen Absicht, zu dieser das Vertrauen zu erschüttern. Ich werde gleich näher ausführen, auf welche Weise dies geschah. Als solches war dieses Verfahren in der Geschichte der Musik neu, sofern man etwa davon absieht, daß die italienischen Opern-Hellenisten gegen den Kontrapunkt Sturm liefen und ihn als mittelalterliche Barbarei bezeichneten. Das geschah aus innerer Stoßkraft, aus der Freude heraus, wirklich etwas Neues, den individuellen Menschen in der Musik entdeckt zu haben, es war naiv in großem Maßstab, offen und frei, ohne geringstes Raffinement. Die Art und Weise aber, wie man im Interesse der „neuen“ Musik die frühere, soweit man sie nicht für seine Zwecke in Anspruch zu nehmen können glaubte, verdächtigte, das war vor allem im Hinblick auf die deutsche Musik und hier besonders Beethovens ein kaum zu bezeichnendes Vorgehen, das sich voll und ganz und überhaupt nur in einer Zeit völliger geistiger Verwirrung auswirken konnte. Die Zeiten nach Beethoven haben musikalisch allerlei gesehen, darunter viel ganz Unbeethovensches, noch zuletzt hatten sowohl der Exotismus wie der Impressionismus wenig genug mit Beethoven zu tun, nie war aber auch nur versucht worden, zum Nutzen der eigenen Musikanschauung das Vertrauen zu früherer Musik, vor allem der eines Beethoven, zu untergraben. Es wäre auch unmöglich gewesen, dieses Mal wurde aber der Versuch gewagt und er gelang. Gelang ungleich besser als die Grundsteinlegung der „neuen“ Musik selber, die ja bereits genötigt ist, zum Rückzug zu blasen und Deckung, „Bindungen“ dort zu suchen, wo die Musik wirklich beheimatet ist, in der früheren Tonkunst. Aber der Pfahl, der in die deutsche Musikanschauung getrieben wurde, der sitzt, und zwar

viel tiefer als die meisten auch nur ahnen, so daß es denkbar nötig ist, ihnen zu Hilfe zu kommen und sie auf leider viel zu wenig beachtete Tatsachen hinzuweisen. Wie tief der Pfahl sitzt, d. h. wie entfremdet man besten deutschen Meistern ist, merkte man in größerem Maßstabe letztes Jahr anläßlich der Weber-Hundertfeier. Was war das für ein gleichgültiges Feiern an beinahe sämtlichen deutschen Operntheatern! Keine „Festaufführungen" wären besser gewesen als derartige. In Leipzig, wo zur Zeit undeutschestes Wesen sich völlig unbekümmert breit machen kann, „feierte" man Weber durch Aufführung des Oberon mit — zweiten Kräften. Während für den „Freischütz" auch nicht ein Pfennig aufgewendet wird, spielt das Geld — an 50000 Mark — für eine Jazz- und Kinooper wie Kreneks „Jonny spielt auf" überhaupt keine Rolle; hat man dadurch doch seinen „großen Tag" haben können. Gleichgültig, wie er zustandekommt. Man läßt dann die erste Wiederholung dieser teilweise ja ganz lustigen Parodie auf jedes anständige Moralempfinden[1]) ausgerechnet am 13. Februar, an Wagners Todestag stattfinden, an dem Richard Wagners, der für eine auf Ideale gegründete deutsche Oper eingetreten sein soll und zudem das Glück hatte, in dem heutigen Jonny spielt auf-Leipzig auf die Welt gekommen zu sein. Man glaube aber ja nicht, daß derartiges etwa auffällt. Wäre es der Fall, so könnte es sich nicht in dieser oder jener Art kritiklos fortwährend wiederholen. Was gilt heute Weber, was Wagner! Seit Jahren wird von der in Deutschland verbreitetsten Presse den Leuten eingehämmert, daß sich Wagner überlebt habe, der moderne Mensch an ihm nichs mehr finden könne, zumal sein Opernideal falsch eingestellt sei. Überlebte, modrige Romantik, weiter nichts. Mit einem Weber beschäftigt man sich schon gar nicht mehr, jedem modernen Opernexperiment, von Komponisten unternommen, die überhaupt nicht wissen, was eine Oper ist, wird hingegen Trara-Wichtigkeit beigemessen, als hänge davon die Zukunft der Weltgeschichte ab. So ist's und leider keinen Deut anders. Nur daß man es den Leuten sagen muß, weil hiervon in den ganzen „deutschen" Zeitungen auch nicht eine Silbe davon steht. Im Gegenteil!

Was hat das aber mit Beethoven zu tun, wird vielleicht trotz allem mancher fragen. Nun, mit Beethoven hat das allerdings nichts, auch nicht das Mindeste zu schaffen, wohl aber, und zwar sehr viel, mit Beethoven in der Gegenwart. Unter anderem nämlich auch, daß, wenn nunmehr und teilweise von den gleichen Leuten, Beethoven gefeiert wird, dies nur eitel Heuchelei sein kann. Die Nähe einer derzeitigen „Moderne", wie sie uns allenthalben entgegentritt, verträgt Beethoven nun wirklich beim besten Willen nicht, oder vielmehr, eine derartige Moderne verträgt das durchdringende, vom tiefsten Geist durchleuchtete Auge Beethovens nicht. Aber es leuchtet ja gar nicht so tief, wie ihr guten Leute in dumpfer Abhängigkeit von dem Urteil eurer Väter meintet, sprechen und sprachen die Vertreter des heutigen Zeitgeistes, hört, wenn ihr's noch immer nicht erfaßt habt, uns zu, wir wissen besser, wie es um Beethoven, den wir ja ganz ruhig einen großen Musiker sein lassen, eigentlich bestellt ist. Ja, hört zu!

Es war wohl so etwas wie Schicksalsfügung, daß gerade beim Hervortreten der modernen Musik, und zwar im Beethovenjahr 1920, die Schrift eines echtdeutschen Musikers erschien, die ein Mißverstehen Beethovens einleitete, wie es verwirrender kaum gedacht werden kann, Hans Pfitzners „Ästhetik der musikalischen Impotenz". Hier wandte sich der reinste heutige deutsche Musiker von Bedeutung in einem ganz seltsamen Mißverständnis seiner selbst, und nur erklärlich durch den ihn beherrschenden Widerspruchsgeist, gegen jenen Beethoven, der während des ganzen 19. Jahrhunderts als solcher ge-

[1]) Näheres siehe auf Seite 168 dieses Heftes.

golten hatte und in einem lange vor dem Krieg erschienenen Werke über Beethoven — dem von Paul Bekker — seine umfassendste Darstellung gefunden hatte, nämlich gegen den Ideen-Musiker Beethoven, der einen ganzen Teil seiner Werke nachweislich und seinem eigenen Zeugnis zufolge auf Grund dichterischer Ideen geschrieben hat. Mit trotzigster Kraft, aber einseitigster Logik wurde gegen diese Auffassung Sturm gelaufen, statt dessen der „Erzmusiker" in Beethoven als der allein richtige herausgearbeitet. Daran, daß Beethoven beides zugleich war, Musiker und Ideenmensch, kurz Ideenmusiker, dachte der Verfasser der Schrift, deren Einfluß man noch heute auf Schritt und Tritt finden kann, nicht im mindesten. Damit war Beethoven sein Höchstes genommen — denn daran, daß er einer der größten Musiker gewesen war, hatte bis dahin noch niemand gezweifelt —, nämlich seine weit selbst über das höchste Nurmusikertum gehende, ganz einzige Bedeutung. Und daß gerade ein echter deutscher Musiker die „Idee" bei Beethoven leugnete, das zeigte die geistige Verwirrung, in die die deutsche Musik geraten war, bereits in aller Klarheit an. Sie wurde dadurch vergrößert, daß gerade ein Pfitzner, den man sich nur auf der Seite eines Beethovenerklärers wie vor allem Wagner denken konnte, urplötzlich auf der eines Hanslick zu sehen war, während Paul Bekker, der schon damals für das „Außermusikalische" in der instrumentalen Tonkunst nichts mehr übrig hatte, sich als Verfasser seines viel früher geschriebenen „Beethoven", auf die Seite der deutschen „Ausdrucksmusiker" gedrängt sah; seine Antwort auf Pfitzners Schrift war denn auch schwach genug, was gar nicht anders sein konnte. Nochmals aber, welch' heillose Verwirrung in Sachen Beethovens! Die politische war nicht größer, und es ging damals wüst genug zu. Eines nur ist noch zu bemerken: Dem Ruhm Beethovens schadete dieser Streit nicht, wenigstens nicht unmittelbar. Denn Pfitzner führte seine Hiebe ja gerade zu Ehren des — vermeintlichen — wahren Beethoven, jeder Zeile merkt man die Begeisterung ohne weiteres an, und echte Begeisterung steckt an. Wenn Pfitzner — aus ganz anderen Gründen als dem angeführten — in seinem Beethovenglauben verdächtigt wurde, so war dies eine jener Infamien, die man sich schon damals gerade gegen deutsche Musiker erlauben durfte. Weiterhin fiel die Schrift in eine Zeit, die das Evangelium der „unbefleckten", d. h. rein musikalischen Empfängnis der Musik mit Nachdruck zu predigen begonnen hatte, und da kam der von Pfitzner geführte Nachweis, daß gerade auch Beethoven lediglich rein musikalisch zu verstehen sei, ganz gelegen. Wie gesagt, die Beethoven-Verwirrung war um diese Zeit allgemein, man kann die paar Köpfe zählen, die sich nicht in sie verstricken ließen.

Die eigentliche moderne Musik, die ja überhaupt in der größeren Öffentlichkeit erst in Erscheinung treten sollte, hatte an diesem wichtigen Beethovenstreit keinen Anteil. Sie sollte ihre Minierarbeit aber bald und nachdrücklich genug beginnen. Es geschah dies unter dem Wahlspruch: Die moderne Musik muß vor allem auch bewiesen werden. Instinktmäßig fühlte man, daß sie, lediglich auf sich gestellt, keine Aussicht habe, irgendwelche Anerkennung zu finden, trotzdem man von der großen, neuen Zeit, die da angebrochen war, auch schleunigst eine ebenso große und vor allem neue Musik zu erwarten berechtigt war, am guten Willen der Leute, die sich möglichst bald auch in der Musik photographiert zu sehen wünschten, nicht zu zweifeln war. Neu war nun diese Musik, die sich von der bisherigen so ziemlich in allem abwendete, allerdings, aber sie klang, wie doch ziemlich allgemein zu konstatieren war, von allem Anfang an — z. B. Schönbergs Fünf Orchesterstücke — greulich. Nun, schön war sie nicht, das wurde ohne weiteres zugegeben, das sollte sie und konnte sie auch nicht sein, aber wahr, das war sie, und zwar eben im Gegensatz zu der verlogenen nachromantischen Vorkriegsmusik. Aber wir

wollen hier nicht über die Musik, sondern darüber schreiben, was zu ihrer Rechtfertigung geschrieben wurde. Zunächst kehrte man das Unterste zu oberst, von der Seele nämlich, denn damals bestand immerhin noch eine gewisse Verbindung mit der früheren Zeit, so daß man seelisch kommen zu müssen glaubte. Es handle sich darum, die unterbewußten seelischen Regungen zur Darstellung zu bringen, was heute, bei der Erschütterung durch den Krieg und die Revolution, zum ersten Male möglich sei. Man lauschte, verstand zwar nichts, aber schließlich, wer kannte sich in den hinterrücksen Seelenbewegungen aus. Das war also auf gut Glauben hinzunehmen. Lange ließ sich mit dem unterbewußten musikalischen Seelenmärchen auch nicht hausieren gehen, und so spazierte man suchend im ganzen Leib herum — einmal war, nach Bekker, die Musik eine rein physische Angelegenheit — und gelangte mit der Zeit auch ins obere Gehirnstübchen, wo man sich häuslich niederließ und wahre intellektualistische Wunder vorbrachte, nicht vergessend, fortwährend neue Schlagworte zu prägen. Alle paar Monate oder gar Wochen gab's für die modernen Musiker etwas Neues zu hören, so daß sie mit der Zeit — die Seele war unterdessen als etwas übel Romantisches völlig verabschiedet worden — in ihrem armen Köpfchen ganz konfus wurden, und jeder, zum Leidwesen der Wortführer, unter neuer Musik etwas anderes verstand, wenn zwar nach außen hin alles ziemlich gleich wüst klang. Aber auch hiervon wollte ich nicht reden — das muß einmal ein Historiker besorgen, der etwas von einem Aristophanes in sich hat —, sondern von der Art, wie man den großen Musikern des 19. Jahrhunderts zu Leibe rückte, also gerade auch Beethoven.

Divide et impera — teile und herrsche —, mit diesem altbewährten Satz klügster und kältester Politik wurde an die deutsche Musik getreten und eine Bresche in sie geschlagen. Das zerteilende Zauberwort war einfach und an und für sich bereits im Kampf erprobt. Es hieß: Ausdrucksmusik auf der einen, formale, formal bedingte auf der anderen Seite. Zu dieser gehörte so ziemlich alles, was vor Beethoven lag, er selbst — das wurde ihm noch zugestanden — war gewissermaßen beides, aber schließlich doch der erste eigentliche Vertreter der denkbar mißlichen und fragwürdigen Ausdrucksmusik, die, im Grunde genommen, überhaupt nicht als wahre und echte Musik gelten könnend, das Gegenteil der reinen, nur den innersten Gesetzen der Musik gehorchenden und von allem Außermusikalischen Abstand nehmenden Musik zu bewerten sei. Mit Inkraftsetzung dieses Gegensatzes bei zeitlicher Einstellung — darin lag das Raffinierte, wie wir gleich sehen werden — war Beethoven, worüber nicht der geringste Zweifel walten kann, entthront, er mochte als Ausdrucksmusiker noch so groß sein und die Form immerhin so weit gebändigt haben, seine Zugehörigkeit zu der verpönten und mitleidig belächelten Ausdrucksmusik ließ ihn in eine zweite Reihe treten; im Sinne der wahren Musik, der reinen, weder von persönlichem Ausdruck noch Erlebnissen beschwerten Musik, war irgendein sattelfester Komponist aus dem 15. oder 16. Jahrhundert höher zu bewerten. Ähnliches erklingt in den Reihen der musikalischen Jugendbewegung, wo die eigentliche Musik schon mit Bach überhaupt zu Ende ist. Was half es einem Beethoven oder auch einem Wagner, daß er auf die breiten Kreise immer noch stark wirkte! Wodurch wirkten sie denn? Nun, eben durch ihren Ausdruck, ihr Pathos, ihre persönlichen Gefühlsgehalte, und all das hatte ja mit der reinen Musik, die nur in sich selbst stark zu sein hatte — übte sie nun Wirkung aus oder nicht —, so gar nichts zu tun. Man lachte oder lächelte also über die „billigen" Wirkungen, die die Ausdrucksmusiker auf die breiten Kreise ausübten, sagte zunächst auch sehr stolz, daß man sich mit der neuen Musik nur an einen kleinen Kreis Verständnisvoller wende; mit der Zeit würden dann die anderen schon kommen. Der Wert großer Persönlichkeiten, großer Individualitäten! Wie steht's damit?

Ach, auch damit ist nichts Rechtes mehr, der moderne Mensch weiß es schon lange besser. Zerreißen nicht große Individualitäten den Gemeinschaftssinn, waren die mittelalterlichen Menschen nicht viel glücklicher und zufriedener und bedeuten nicht Renaissance und Reformation mit ihrem Individualitätskultus einen Abfall vom Wahren? Kann in einer Weltanschauung, die auf die Nivellierung, die Gleichmachung der Menschen hinzielt, gewaltigen Ausnahmepersönlichkeiten wie Beethoven ein erster Platz eingeräumt werden? Was hilft es da, auf das Unterschiedliche der Persönlichkeitsbedeutung hinzuweisen, für unsern Fall also zu erklären, daß im Zeitalter der Humanität die große Einzelpersönlichkeit in die Allgemeinheit zu dringen und diese mit großen Menschheitsideen zu erfüllen suchte, also ganz im Gegensatz zum Zeitalter der Renaissance! Für diese tiefen Unterschiede besitzt der mit dumpfen Schlagworten ausgestattete, bei aller Differenzierung primitive moderne Mensch kein Organ, er arbeitet ganz im Groben, unterscheidet, um wieder zur Musik allein zurückzukehren, ganz stumpf und plump zwischen Ausdrucks- und formal bedingter Musik, wagt diese sogar zeitlich zu begrenzen. Und hier würde, wie bei so Vielem in unserer Zeit, die Angelegenheit lächerlich, wäre sie nicht im Hinblick auf ihre Wirkung so ernst zu nehmen.

Es wird kein Mensch klar entscheiden können, ob Beethoven oder Bach, der bekanntlich das grimmige Vergnügen hatte, zum Paten der modernen Musik erkürt zu werden, ob Bach oder Beethoven der größere Ausdrucksmusiker sei. Im Grunde ist damit eigentlich alles gesagt, was zu der obigen, so unerhört plumpen und gerade deshalb in einer Zeit wie der heutigen so wirksamen Ansicht zu bemerken wäre. Bach und formal bedingt! Bestand nicht die Entdeckung Bachs darin, daß man ihn als immer größeren Ausdrucksmusiker erkannte, dessen Gefühlsstrom die zunächst starr erscheinenden Formen seiner Zeit immer stärker und lebendiger durchdrang? Und heute werden wir ihn selbst in seinem am starrsten erscheinenden Werke, der „Kunst der Fuge", zu fühlen bekommen. Schließlich, kann gerade jetzt etwas Würdigeres zur Erkenntnis Beethovens geschehen als die Erschließung dieses Bachschen Werkes? Und zwar im Hinblick darauf, daß Bach mitsamt Händel, Mozart, Haydn und Gluck als formal bedingte Meister angesehen werden und es gelang, zwischen diesen Musikern und Beethoven einen Keil zu treiben. Und je mehr sich jemand in diese Zusammenhänge vertieft — wir können bei Weitem nicht alles anführen —, je schärfer er erkennen lernt, daß es der modernen Musik darauf ankam, alles, was nicht wenigstens dem Schein nach zu ihr paßte — denn Bachscher Kontrapunkt hat mit dem modern „linearen" nicht mehr zu tun als Beethovensche Melodie mit neuem Melos —, in modernes, „neues" Licht zu setzen, um so klarer sieht er, daß die heute so ganz und gar erschütterte Welt in ihrem Verhältnis zu Beethoven in ein kritisches Stadium getreten ist und sie den großen Mann nie und nimmer so feiern kann, wie sie trotz allem möchte.

Und darüber wollen und müssen wir uns klar sein. Das ist das Wichtigste, was es in diesem Jahr im Hinblick auf Beethoven zu erkennen gibt. Ein Beethoven ist so groß und herrlich, tief und wahr, daß man ihn beleidigt, so man ihn nicht mit voller und ganzer Menschenseele feiern kann. Er braucht ganze Menschen; nicht zerteilte, schwankende, die nicht mehr wissen, wo das Wesen des Menschen und mit ihm das echter Tonkunst verankert ist. Beethoven will und darf Klarheit verlangen, das ist die größte Ehrung, die wir ihm in diesem Jahr bieten können. Und Beethoven selbst! Wie sähe er uns heute an? Etwa noch wie im Beethovenjahr 1920, als wir die Quittung des 19. Jahrhunderts unmittelbar überreicht erhalten hatten? Keineswegs! Sein Blick wäre wohl noch schärfer geworden, zugleich aber auch von Zeichen gespannten Erstaunens

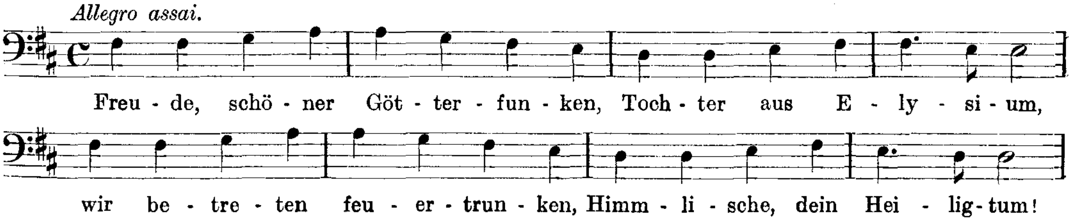
erfüllt. Plötzlich würde sein Antlitz von Blitzen seines gewaltigen Humors durchleuchtet und von seinen Lippen tönte es: Ihr armen Menschlein, seid ihr so ganz und gar aus den Fugen gekommen, so daß ihr auch gar nicht mehr wißt, wohin eure Seele geflogen ist! Ja, da müßt ihr euch schon selbst auf die Suche machen, da kann auch ich nicht helfen, abgesehen davon, daß ihr das gar nicht wollt. Dafür bin ich euch aber von ganzem Herzen dankbar. Denn trotz allem ziehe ich die heutige Zeit der vor zwanzig und dreißig Jahren vor. Sind wir jetzt doch so weit, daß es nur ein Entweder-oder gibt und ich bin, ihr mögt's mir glauben oder nicht, auch ein „absoluter" Musiker, mit und ohne ausgesprochenen Ideen in meiner Musik. Darüber müßt ihr denn allerdings ein bißchen besser nachdenken lernen als es im 19. Jahrhundert der Fall war und vor allem, als es euch selbst bei euren ganz geschwächten, zersplitterten Kräften heute noch möglich ist. Unterdessen laßt mich ganz ruhig einen guten Mann sein, der's bei aller Anstrengung nicht so getroffen hat, wie ihr's heute haben möchtet. Ich steige von meinem Thron und komme erst wieder, wenn euch ein innerstes Bedürfnis treibt, mich zu schauen. Heute ist der Musikthron verwaist. Wie hat Vater Bach gelacht, als ihr ihn einludet, meinen Platz einzunehmen. Er kommt über eure linearen Kontrapunkte ja überhaupt nicht mehr aus dem Lachen heraus, wie wir denn hier oben im Musikerhimmel eine unbändig lustige Gesellschaft geworden sind, seid ihr eure Neue Musik etabliert habt. Helfen können wir euch erst, wenn ihr euch zuerst selber geholfen habt. Dann stehen wir euch bei, als Männer und als Musiker. Als ihr den Versuch machtet, uns da oben zu trennen und zu entzweien — und das war noch dümmer wie schlecht, denn wer leidet darunter, ihr oder wir? —, zogen wir uns überhaupt von euch zurück. Und nun müßt ihr eure Beethovenfeste schon ohne mich halten, aber glaubt mir, ich komme, sobald ihr meiner wirklich innerlich bedürft. Nur in einer wahrhaft neuen Welt sehen wir uns wieder oder überhaupt nicht mehr.
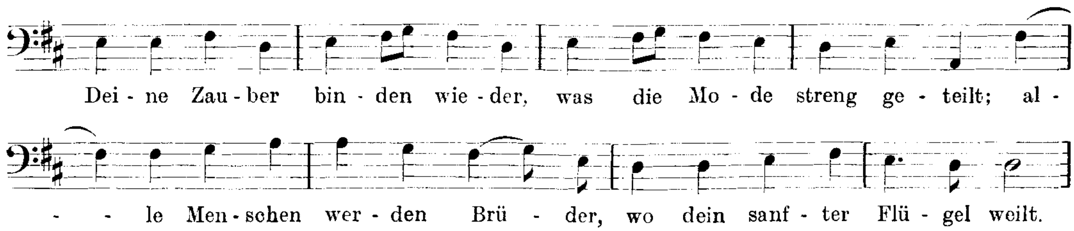
Vom Rhythmus der „Freude"-Melodie Beethovens

Von Dr. Rudolf Steglich, Hannover

Dr. Alfred Heuß zum 27. Januar 1927 in dankbarer Verehrung

Warum über etwas so Einfaches, Offenliegendes wie den Rhythmus der Melodie des Liedes an die Freude in Beethovens Neunter noch Worte verlieren? Ist darüber nicht längst alles gesagt, etwa mit den Feststellungen in Theodor Wiehmayers „Musikalischer Rhythmik und Metrik", daß hier trochäischer Grundrhythmus vorliege: „Freude, schöner Götterfunken", und ein Musterbeispiel einer nach der Formel ABAB aufgebauten viergliedrigen Periode? Bis auf eine einzige Synkope zeigt die Notierung doch nichts als eine simple Folge von Viertelnoten im $^4/_4$-Takt:

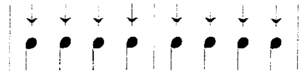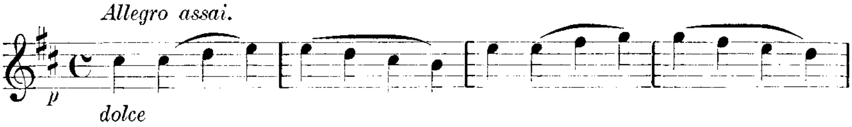




Nur merkwürdig, daß man in wesentlichen Punkten, nämlich was Takt- und Tempocharakter angeht, Beethovens Vorschriften nicht zu befolgen pflegt: man nimmt die Melodie statt in $^4/_4$-Takt allgemein im Allabreve — sogar der gestrenge Theoretiker Wiehmayer tut das, als er die Trochäen vorführt. Dadurch wird aber nicht nur die Taktart geändert, es wird auch aus dem Allegro assai eine Bewegung in gewöhnlichem, gemäßigtem Schritt.

Man kann dann in der Melodie wohl auch etwas Feierliches fühlen, wie z. B. Richard Wagner hier von einem „einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Strom" sprach. Diese Feierlichkeit wird vielleicht gerade deshalb, weil sie sich dem Choralmäßigen nähert, von manchem als etwas Erbauliches empfunden. Andern freilich erscheint sie — es ist leider nicht anders — ein bißchen langweilig, besonders da die Melodie zuerst in der tiefen Streicherregion piano und legato einherschleicht. Gutgesinnte Hörer, die von dieser Empfindung bedrängt wurden, mögen sie eingedenk der Autorität Beethovens und zumal dieses gefeierten Werkes zwar brav in sich erstickt haben, ohne dabei doch die Autorität des Meisters in Hinsicht auf Takt- und Tempobezeichnung wiederherzustellen. Andere aber glaubten wohl wirklich, sie hätten hier eine Schwäche Beethovens gepackt, und das sei schließlich kein Wunder, da solcher alte Komponist naturgemäß den fortgeschritteneren Modernen gegenüber in vieler Beziehung weniger entwickelt, also gewissermaßen unvollkommen sei. Erzählt mir da gerade in diesen Tagen ein geschätzter Fachkollege, einer seiner früheren Lehrer, ein namhafter, heut noch lebender Komponist, habe von dem Freudenthema nur höchst geringschätzig als von der „Kantorenmelodie" gesprochen.

Ehe man aber annimmt, Beethoven habe Schillers feuertrunkenes Freudelied feierlich-langweilig komponiert, sollte man doch erst einmal versuchen, Beethovens klare Vorschriften, den $^4/_4$-Takt und das Allegro assai wirklich zu beherzigen. Wer sich von vornherein in Widerspruch setzt zu Beethovens deutlich kundgegebener Auffassung, sollte das Ergebnis seiner persönlichen Auffassung doch nicht Beethoven zur Last legen, sondern sich selber.

Hören wir also die Freude-Melodie in C Allegro assai, nach heutiger Gewohnheit heißt das: in einem Takt von vier schnell aufeinanderfolgenden Schlägen — man kann sich das noch eindringlicher nahebringen, wenn man die innere Vorstellung des Melodieverlaufs beim Hören oder Singen mit entsprechenden Schlagbewegungen des rechten Arms begleitet:  da ist jene feierliche Langeweile verschwunden, an ihre Stelle aber ist ein hastiges, maschinenmäßiges Hämmern getreten. Selbst wenn man sich beizeiten der Lehre von den schweren und leichten Taktzeiten erinnert und die Schläge demzufolge abstuft  selbst dann wirkt die

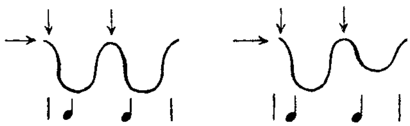
schnelle Folge nur zappelig, keineswegs feuertrunken. Daß auch dies nicht der Auffassung Beethovens entspricht, verrät schon die Vortragsbezeichnung dolce in den Vorbereitungstakten der Melodie:



Sie kehrt nochmals wieder, da das Thema von der ersten Violine aufgenommen wird. Der dolce-Charakter liegt nämlich nicht nur in der äußeren, sondern auch in der inneren Dynamik, nicht nur in der „Milde“ der Tonstärke, sondern auch der Bewegungsart. Gerade deshalb aber scheinen dolce und Allegro assai im Grunde Gegensätze zu sein. Der Allabrevetakt entspräche hier dem dolce wesentlich besser. Wie löst sich der Widerspruch? Liegt vielleicht gerade in der Vereinigung jener Gegensätze ein Wesenszug dieser Melodie? Aber wie wäre solche Vereinigung möglich?

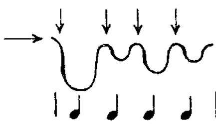
Es handelt sich hier offenbar um eine Angelegenheit des inneren Taktes, nicht um die Taktquantität, sondern die Taktqualität, um die sich die Musiktheorie bisher recht wenig gekümmert hat, und zwar die rein rhythmische Qualität, nicht etwa um Eigenheiten, die von Personal- oder Zeitstiltypen abhängig sind.

Während die Taktquantität durch Zeitlängen bestimmt wird, hängt die Taktqualität von Kraftverhältnissen ab. Der Takt ist Glied eines musikalischen Bewegungsverlaufs, so ergibt sich die Taktqualität aus dem Zusammenwirken der beiden Grundkräfte jener Bewegung, der (im eigentlichen Sinn bewegenden) Triebkraft und der (gliedernden) Schwerkraft. Machen wir uns die erste durch eine wagerecht vorwärtsweisende, die zweite durch eine senkrecht abwärts zielende Kraftlinie anschaulich, so stellt sich der Bewegungsverlauf des Takts als eine Linie dar, die mit ihren Gliederungspunkten sich zwar in der Höhenlinie der Triebkraft hält, in den Zwischenräumen aber durch die Einbrüche der Schwerkraft auf jenen Gliederungspunkten, die Taktakzente, herabgedrückt, so zu sagen eingebeult wird. Ein zweizeitiger Takt kann demnach, je nachdem seine beiden Einbrüche gleich oder ungleich tief gehen, die Schwerkraft gleich oder ungleich wirkt, in folgenden beiden Typen erscheinen:

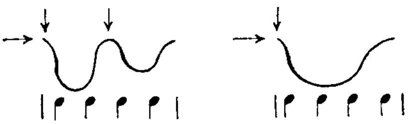


Auch die anderen Taktarten, $^4/_4$-Takte wie auch ungerade, sind in beiden Typen möglich.

Welchem Typus gehört nun der Takt der Beethovenschen Freude-Melodie an? Das heißt also: Welcher Takttypus vereint viermaligen Antrieb in schnellem Zeitmaß (C Allegro assai) mit dolce-Charakter? Wir scheinen der Lösung kaum näher gekommen zu sein, denn auch die „weichste“ Taktqualität mit viermaligem Schwereeinbruch, die den dolce-Charakter am ehesten haben müßte, erscheint in schnellem Zeitmaß immer noch als zappeliges Hasten. Weder dolce, noch überhaupt Freude ist in ihr zu finden.



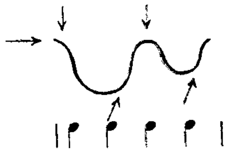
An dieser kritischen Stelle der Untersuchung brachten mir kürzlich zwei junge Damen des Musikseminars am Hannoverschen Konservatorium folgende Lösungsversuche:
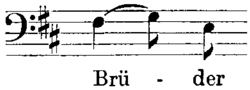


Beide gerieten wieder in Gegensatz zu der Beethovenschen Auffassung C Allegro assai. Um jene zappelige Hast zu vermeiden, die ja gewiß nicht von Beethoven beabsichtigt ist, kam die erste auf den Allabrevetakt zurück, die zweite war sich sogar nur eines einzigen Kraftantriebs im Takt bewußt (sie nahm daher auch Doppeltakte an). Beide aber waren doch wenigstens dahin gelangt, bewegende Kraft zu empfinden, und daher verbarg sich in dem letzten Lösungsversuch etwas Neues und zwar so Entscheidendes, daß von hier aus der Generalangriff auf das Problem mit Erfolg unternommen werden konnte.

Aufgefordert, jene beiden Taktbewegungsarten beim Musizieren der Melodie auch körperlich zu erproben, z. B. mit dem rechten Arm mit auszuführen und dabei besonders auf die Aufwärtsbewegung zu achten, fanden einige bald heraus, das im ersten Fall, im Allabreve die Bewegung in einem Zuge von Akzent zu Akzent geht, daß man dabei nach dem Einbruch wie von selbst wieder auf die Höhe hinauffliegt; im zweiten Falle aber fühlt man sich in der Senkung nach dem Einbruch wie festgefahren, man muß sich besonders bemühen, wieder hoch zu kommen: da ist also auf dem dritten Taktviertel, um den Bewegungsverlauf lebendig zu halten, ein neuer Kraftantrieb erforderlich, und zwar ein von unten nach oben und zugleich vorwärts gerichteter, ein Auftrieb. Dieser Auftrieb ist nur in seiner Erscheinung, nicht in seinem Wesen etwas Neues: er ist ein Hervorbrechen der Triebkraft, die, der Schwere frei entgegenwirkend, ihrer Höhenlinie wieder zustrebt. Denn während in der Allabreveauffassung Trieb- und Schwerkraft im ersten und dritten Taktviertel stets vereint ansetzen und den Fortgang bestimmen, gewinnt in jener zweiten Auffassung die Schwere während der ersten Takthälfte ein solches Übergewicht, daß es in der zweiten Takthälfte eines besonderen Angriffs der Triebkraft bedarf, um wieder „auf die Höhe zu kommen" und die Bewegung weiterzuführen.
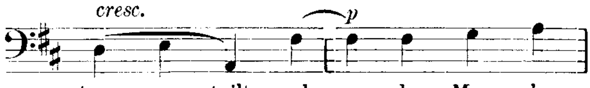
Mit der Erkenntnis aber, daß es im musikalischen Rhythmus überhaupt solchen Auftrieb, also nicht nur niederschlagenden, sondern auch emporhebenden Akzent geben kann, mit dieser Erkenntnis, die einer lediglich auf Schwereakzent eingestellten Musikauffassung allerdings abhanden kommen mußte, ist der Schlüssel zum inneren Rhythmus der Freude-Melodie gewonnen. Eine Verschmelzung der beiden letzten Lösungsversuche bringt die Lösung:



Jetzt hat der Takt viermaligen Antrieb: es ist wirkliches C Allegro assai; die zappelige Hast ist verschwunden, ebenso das Langweilig-„Feierliche"; das von Beethoven (an den zugleich mit *p* und mit Bindebögen bezeichneten Stellen) geforderte Dolce aber ist nun erschienen und vereint sich wirklich mit dem Allegro assai; und vor allem: nun endlich fühlen wir auch die Freude, den „schönen Götterfunken", nun endlich bewegt sich die Melodie und bewegen wir uns durch sie wirklich „feuertrunken".

Wie wirkt nun auf einmal jene kleine Veränderung der Instrumentalmelodie in der Gesangsphrase 

. Welchen unbeschreiblichen Ausdruck hat dieses aufschließende, man möchte sagen umarmende Emporheben zum g, das innerhalb des Allabrevetaktierens nur wie eine störende, sinnlose Trübung erscheint. Und wie geschieht uns erst an jener Stelle:



wenn wir den dynamisch und melodisch, durch das Crescendo und die Erhebung zur Sexte noch verstärkten Aufschwung des vorausgenommenen Fis empfinden! Hier schlägt die Freudenflamme weltenhoch, allumfassend empor! Wie anders dagegen in der üblichen Allabreve-Weis'! Da wird das einsetzende Fis „vorschriftsmäßig" mit einem besonderen, durch das Crescendo noch verstärkten Druck hervorgestoßen — als ob plötzlich ein diktatorisch belehrender Zeigefinger dazwischenführe. In manchen Ausgaben bekommt dieses Fis von Herausgebers Gnaden sogar noch ein besonderes Betonungszeichen, z. B. >. Wieviel Auftriebsakzente sind nicht schon und werden immer noch von unsern musikalischen Schwergewichtsmeistern in Grund und Boden geschlagen! Man müßte wenigstens für besondere Fälle ein Auftriebs-Akzentzeichen in die Notenschrift einführen, etwa  oder .

Nach dem demonstrativ beschwerten Einsatz des Fis sofort, wie es Beethoven vorschreibt, ins Piano zurückzufallen, mag ein geschultes Orchester wohl fertig bringen, doch wird das stets willkürlich, gekünstelt, übertrieben erscheinen. Beethoven aber hatte doch wohl etwas Wesentliches, Notwendiges im Sinn, als er es schrieb: die Freudenflamme schlägt so hoch und allumfassend empor, daß sie über alles Maß mit emporrisse, daß man den Boden unter den Füßen verlöre, wenn nicht auch nach dem Aussichherausgehen das Bewußtsein der inneren Kraftquelle festgehalten würde, wenn nicht die Empfindung, nach dem Ausbruch in den Menschheitsraum, des Ursprungs ihrer Kraft in der innersten Seele sich erinnerte. Nichts anderes bedeutet im Grunde schon das Piano, das Beethoven von vornherein für die Freude-Melodie fordert, als: Innerlichkeit. Da wird denn freilich von manchen eingewendet, dieses Piano sei doch ein Gegenbeweis gegen jene ekstatische Bewegung und ein Beweis für den „erbaulichen" Charakter der Melodie. Ja, wenn piano bei einem Beethoven einfach Leisetreterei bedeutete. Aber es bedeutet ja schon in der altklassischen Musik etwas ganz anderes, nicht nur einen Tonstärkegegensatz zum Forte, sondern einen Raumgegensatz. Beethoven gibt dann diesem Raumgegensatz eine persönliche Deutung: er nimmt nicht mehr, wie die Barockmeister, den piano-Raum zunächst als etwa Objektives, sondern als Subjektives, als den eigenen Seelenraum, von dem aus nun der Außenraum der Welt zu erfassen ist. In diesem Sinne tritt die Freude-Melodie piano hervor, ebenso die Themen sehr vieler anderer Beethovenscher Werke, z. B. das erste Thema des ersten Satzes der Eroica und das der Klaviersonate Es-Dur op. 7. Da ist also piano nicht Zeichen irgendwelcher Kraftlosigkeit, im Gegenteil vielmehr Zeichen einer besonderen, nämlich im Seelischen wurzelnden Kraft, einer Seelenverfassung, die den ekstatischen Rhythmus der Freude-Melodie wie das con brio jener beiden anderen Sätze nicht etwa von außen her aufgreift, sondern in sich hat. Wie der Verlauf jener Sätze zeigt, ist solche charakterhafte Innerlichkeit für Beethoven geradezu eine Voraussetzung zielsicherer Kraftentfaltung auch nach außen hin. Jenes Piano, als ein im innerlich-musikalischen Sinn „tragendes Piano" ist eine der größten Errungenschaften des „subjektiven" Musikers Beethoven, einer der Grundbegriffe seines Stils, eines der Hauptstücke seines Vermächtnisses auch an uns.
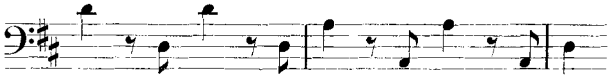
Die Erkenntnis dieses tragenden Piano pflegen allerdings diejenigen am allerwenigsten zu haben, die vor lauter „neuer Sachlichkeit" mitsamt der Romantik des 19. Jahrhunderts

auch den „Subjektivisten“ Beethoven im Grunde für abgetan erklären. Da kann man denn von „tragendem Piano“ allerdings nur mehr im akustischen Sinne sprechen. Welch ein Fortschritt!

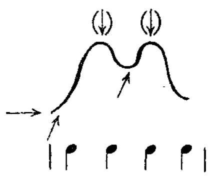
Was die Tragkraft der Freude-Melodie betrifft, könnte freilich jemand entgegnen: sie trüge zwar den Chorteil bis zum triumphierenden Ende, vorher aber im Orchester, gerade wo sie auf sich allein gestellt sei und nicht etwa das Wort als Krücke nehmen könnte, erlitte sie doch einen schmählichen Zusammenbruch!

Es kommt dort, vorm Eintritt der Singstimmen, wirklich zu einem Zusammenbruch. Warum — trotz jenes Piano? Die zum Zusammenbruch führende Stelle ist in verschiedener Hinsicht merkwürdig: Mit einem Ruck ergreift das ganze Orchester nach acht Crescendo-Takten der Streicher die Freude-Melodie im Forte und hält sie, mit dem Nachsatz, in stetem, gleichem Forte durch, bis ebenso ruckhaft wie der Einsatz auch der Abbruch erfolgt, nur in wenigen Instrumenten noch ein leises, zögerndes Motiv nachhallt, ein bedrängtes, verlorenes Bruchstück der Freudenmelodie:
Was aber ist dieser Forte-Einbruch des vollen Orchesters? Ein Losreißen der Melodie von ihrem bisherigen Grunde — in diesem Sinne ist diese ganze Forte-Episode losgelöste, absolute Musik, nicht absolut im sonst üblichen Sinn, nämlich ohne Zusammenhang mit irgendwelcher durch Text oder Programm gegebenen Vorstellung (es ist hier sogar ein sehr bestimmtes Programm vorhanden), aber absolut in jenem eben berührten Sinn: es ist eine Forte-Musik, die vom Untergrund des tragenden Piano gelöst ist.

Auch hier aber gibt erst das (bewußte oder unbewußte) Erfassen des inneren Rhythmus, der Taktqualität, die volle Empfindung des Losgelöstseins. Hören wir diese Stelle — den Orchester-Forteteil — in der eigentlichen Taktqualität der Freude-Melodie, so fällt dreierlei störend auf: Sforzati auf den Einsätzen im fünften und siebzehnten Takt schlagen durch ihre plumpe Wucht sozusagen Löcher in den Bewegungsverlauf, der Synkopentakt und besonders die Synkope selbst klingt ohne das Crescendo lahm, die veränderte, mit Ganz- und Halbstakkati durchsetzte Artikulation der Melodie klingt unruhig, widerborstig. Es muß also mit dem Forte-Eintritt hier auch die Taktqualität sich ändern. Die durchlöchernde Wirkung der Sforzati führt am leichtesten auf die rechte Spur: Sie läßt vermuten, daß es sich hier nicht um verstärkten Niederschlag, sondern um erhöhten Auftrieb handelt. In dieselbe Richtung weist die figurative Führung des Basses, die sehr oft, ebenso wie die Artikulationszeichen und gewisse Vortragsangaben (dolce, grazioso, allegretto, con brio; grave, maestoso, sostenuto) eine bestimmte Taktqualität kennzeichnet: die Oktavsprünge in die „guten“ Taktzeiten legen emporstrebenden Ton, Auftrieb nahe:
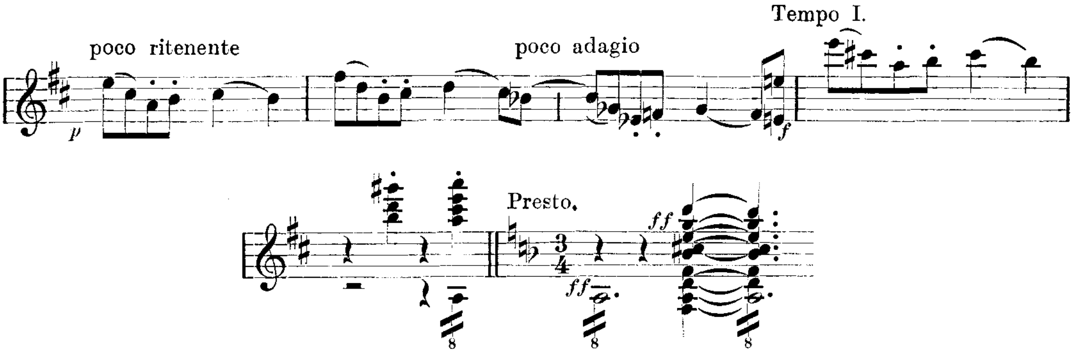


Alles deutet darauf, daß hier die ursprüngliche Taktqualität der Melodie umgekehrt ist:
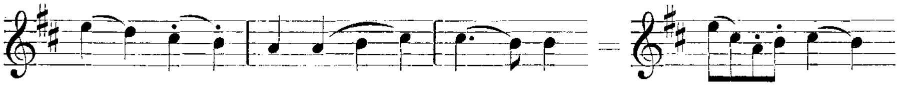


Die natürliche Ordnung ist auf den Kopf gestellt, die Schwerkraft in den Wind geschlagen, die Triebkraft flackert in explosiven Auftriebsakzenten über ihre Horizontale hinaus. Man versuche zu dieser Bewegung die frühere, gebundene Artikulation der Melodie — sie wirkt klebrig, wogegen nun jene andere, unruhigere erst lebendig wird. Man versuche zu dieser Bewegung das Crescendo im Synkopentakt — es ist unmöglich, da ja gerade die mittleren Taktviertel sich gewissermaßen in die Luft verflüchtigen und gerade das letzte, das Synkopenviertel, abfällt. Es

bleibt dieser krampfhaft gegen die Natur gerichteten Bewegung gar nichts anderes übrig, als in unentwegtem Forte vorwärtszustürzen. Man versuche ein Diminuendo — und alles bricht zusammen. Nur mit allergrößter, fiebrigster Anspannung kann diese Bewegung durchgehalten werden. Ja, man vermöchte es gar nicht, wenn nicht jene Sforzati — darin liegt ihre Bedeutung — noch aufpeitschten, wie auch Beethoven für nötig hält, die Streicher noch einmal ausdrücklich vor Nachlassen der Anspannung zu warnen: „sempre forte!" Das ist wirklich nötig, die rechte Ausführung dieser Stelle fordert wahre Besessenheit von den Spielern.

Der Abbruch des Orchester-Forte ist dennoch nicht schon das Ende des Ikarusflugs. Es folgen bis zum Presto-Eintritt noch die hier in ihrer Hauptlinie skizzierten Takte:

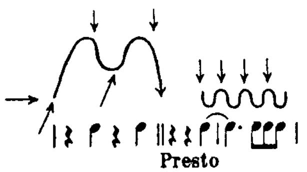


Noch ist der Auftriebrhythmus da, doch wie von plötzlichem Ohnmachtsgefühl gehemmt, mechanisiert; der Flug ermattet, zögert, gleitet ab. Das aber ist nur das äußere Bild. Auch das piano dieser drei ersten Takte ist ganz nur als etwas Tiefinnerliches zu erfassen. Es ist nicht nur plötzliche Hemmung nach außen wirkender Kraft, es ist vor allem jähe innere Besinnung, Tiefblick in die Seele: dort ist nicht mehr die reine volle Freude-Melodie, nur noch — denn ihre tragende Kraft ist dahin (ist „verjubelt") — ihr Phantom:



Da reißt ein letzter Gewaltstreich das abgleitende Phantom des Freude-Themas wieder empor. Die Vermessenheit des Forte-Teils rafft sich zu einem letzten, angesichts jenes zerstörten Freudengrundes frevelhaftesten Ansturm auf. Das hinaufgepeitschte Phantom aber, da es das Ziel schon zu packen scheint, greift ins Leere der Takthauptzeitpausen, den letzten der beiden bereits der Schwere verfallenden Schlußakkorde faßt der tiefe Wirbel der Pauke — Ikarus stürzt. Einen Augenblick lang nichts als der Wirbel in der Tiefe, auch der Rhythmus stockt diesen Augenblick — dann die schneidende Dissonanz des ersten Akkords des Presto, damit schlägt auch der innere Rhythmus um; das gleichförmige hastige Hämmern der Schwere im Presto-$^3/_4$ Takt — anderseits wie ein Rütteln an drückender Fessel — ist Gegenwirkung zu jenem fessellosen Allegro-Auftriebtakt.

Man mag sich den inneren Bewegungsverlauf des letzten Allegro- und der ersten beiden Presto-Takte in folgender Weise anschaulich machen:



Freilich sind solche Strichelchen nur kümmerliche Zeichen für die hier wirkenden Kräfte und durchmessenen Räume, vor allem für die Höhe des Aufschwungs und die Tiefe des Sturzes — wie ja auch Worte die Genialität dieser Beethovenschen Katastrophengestaltung nur andeuten, nie ausschöpfen können. Welch ein Wunder sind allein jene drei zögernden piano-Takte, die nicht nur durch Gegensatzwirkung die äußere Wucht des Allegro-Schlusses und des Presto-Eintritts erhöhen, sondern darüberhinaus auch das Inwendige dieses Zusammenbruchs offenbaren.

Wie aber schon hierzu die Erkenntnis des Rhythmischen allein nicht genügte, so ist erst recht auch Einblick in die thematisch-melodischen Beziehungen nötig, wenn der hier betrachtete Teil der Sinfonie als Glied des ganzen Werkes voll empfunden werden soll. Dann müßte das Presto, das Beethoven ja gleicherweise nach der Liebesversunkenheit des Adagio wie nach dem Ikarusflug der Freude-Melodie einbrechen läßt, etwa als die entwurzelte, verzerrte, ziellos überstürzte Fanfare der Schlußgruppe des Thementeils des ersten Sinfoniesatzes (zuerst Takt 150ff.) erkannt werden, die Größe und Weite der Freude-Melodie aber wäre erst im Hinblick auf ihren „Puppenstand" im Scherzo, vor allem in dessen Trio-Thema, recht zu ermessen.

Immerhin hat schon die Erkenntnis der Taktqualität Natur und Sinn jener für das Verständnis der ganzen Sinfonie entscheidenden Stelle einigermaßen erhellen helfen.

Der Gewaltstreich der „absoluten" Musik führt zum Zusammenbruch, weil er die Freude-Melodie von ihrer seelischen Wurzel losreißt in bodenlosen Taumel der Hybris hinein. Beethoven hat hier wirklich den „Bankerott der absoluten Musik" komponiert, freilich nicht in dem Sinne, den Richard Wagner annahm. Die folgenden Chorvariationen führen die Sinfonie nicht deshalb schon zum guten Ende, weil das Wort, die Schillersche Ode hinzutritt, sondern weil die Musik nun bis zur letzten, höchsten Verzückung jenem tragenden Ethos der Freude-Melodie verbunden bleibt.

Wie Beethoven von Neefe unterrichtet wurde

Bruchstück aus dem Roman „Der junge Beethoven"

Von Felix Huch[1])

Auf Neefes Drängen brachte Ludwig ihm eines Tages jene erste Komposition, von der sein Vater soviel Wesens gemacht hatte. Es waren Klaviervariationen über einen Marsch von einem gewissen Dreßler. Neefe schlug das Manuskript auf. —

„Na, schön geschrieben ist es mal auf alle Fälle", sagte er und sah sich das Thema an. „Ein ganz hübscher Marsch."

„In C-Moll", entgegnete Ludwig. „Eine feine Tonart."

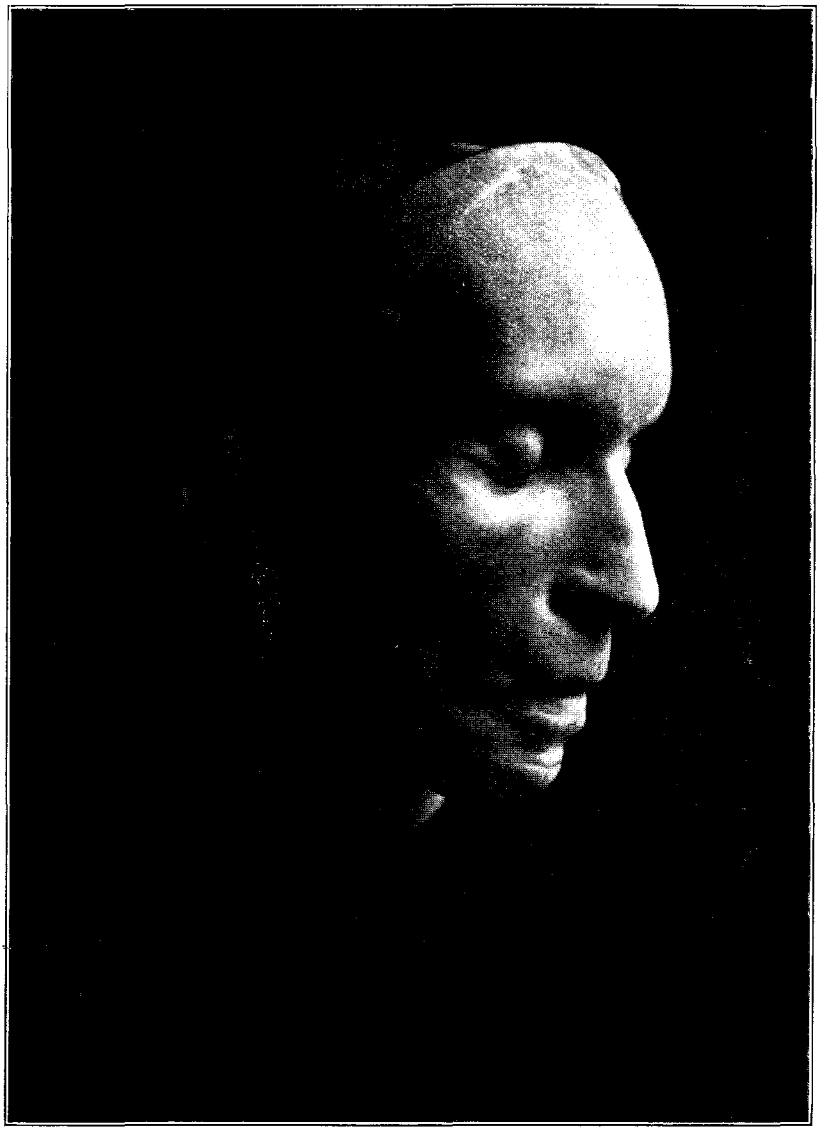
Neefe warf ihm einen überraschten Blick zu. „Was willst du damit sagen, Louis?" — Das Kind schwieg. — „Wieso soll C-Moll eine feine Tonart sein?"

„Mir gefällt C-Moll am besten von allen Tonarten."

„So! Warum denn?"

„Das weiß ich nicht."

[1]) Der Abdruck uns freundlichst gestattet vom Verfasser. Der Roman, erscheinend bei W. Langewiesche, wird am 15. März ausgegeben.



Phot. A. Matzdorff

Beethovens Totenmaske

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

Einladung
zu Beethovens Todtenfeier.

Dem Andenken des verewigten großen Meisters der Tonkunst, Ludwig van Beethoven, ist von den Musikfreunden seiner Vaterstadt in Verbindung mit der Junggesellen-Bruderschaft ein feierliches Seelen-Amt veranstaltet worden, welches durch die Aufführung von Mozart's meisterhaftem Requiem verherrlicht, morgen, Freitag den 13. dieses, um 10 Uhr Vormittags in der hiesigen Jesuitenkirche Statt finden wird. Freunde, Bekannte und Verehrer des Verewigten, welche dessen Andenken und dieser, einzig seiner würdigen Feyer einen frommen Augenblick widmen wollen, werden hierzu ergebenst eingeladen

von Seiten des musikalischen Zirkels
und der Junggesellen-Bruderschaft.

Bonn, den 12. Juli 1827.

Einladung
zu
Ludwig van Beethoven's
Leichenbegängniss,
welches am 29. März um 3 Uhr Nachmittags Statt finden wird.

Man versammelt sich in der Wohnung des Verstorbenen im Schwarzspanier-Hause Nr. 200, am Glacis vor dem Schottenthore.

Der Zug begibt sich von da nach der Dreyfaltigkeits-Kirche bey den P. P. Minoriten in der Alsergasse.

Die musikalische Welt erlitt den unersetzlichen Verlust des berühmten Tondichters am 26. März 1827 Abends gegen 6 Uhr.
Beethoven starb an den Folgen der Wassersucht, im 56. Jahre seines Alters,
nach empfangenen heil. Sacramenten.

Der Tag der Exequien wird nachträglich bekannt gemacht von

L. van Beethoven's
Verehrern und Freunden.

(Diese Karte wird in Tob. Haslinger's Musikhandlung vertheilt.)

Gedruckt bey Anton Strauß.

„Na, dann spiel' mir mal deine Variationenvor." In seinen Sorgenstuhl zurückgelehnt, einen Finger an seiner langen Nase, die Augenbrauen kritisch in die Höhe gezogen, hörte Neefe dem Kleinen zu.

„Nun sag' mal, Louis," sprach er, als sein Schüler geendet hatte, „was hast du dir denn eigentlich gedacht, als du das schriebst?"

„Gedacht? — Es sind eben Variationen wie andere auch."

„Na also — was hast du dabei gefühlt?"

„Gefühlt?" — Er überlegte eine Weile. — „Es klingt doch hübsch."

„Siehst du, Louis, das hab' ich gleich weggehabt, daß du weiter nichts dabei gedacht und gefühlt hast. Weißt du, was das Beste an dem Ganzen ist? Das Thema! Das ist aber nicht von dir, sondern von dem Herrn Dreßler. In dem Thema steckt etwas, es hat Schmiß, es hat Pathos, Leidenschaft sogar. Aber deine Variationen, die sind nur leeres Spielwerk. — Na, laß den Kopf nicht hängen, mein Junge! Du bist ja noch ein kleiner Kerl. Ich habe selber eine Masse Zeug geschrieben, das auch nicht mehr wert ist; zum Teil klingt es nicht mal so gut."

Ludwig war kreidebleich geworden. Er stand auf und griff mit zitternden Fingern nach seinem Notenheft.

„Na, Louis?" sagte Neefe ganz erstaunt. „Was hast du denn vor?" „Ich will nach Haus'."

„Erlaub' mal, mein lieber Freund, wir sind doch mitten im Unterricht!"

„Ich will keinen Unterricht von Ihnen. Ich will nach Haus'."

Er ging auf die Tür zu, aber Neefe kam ihm zuvor, schloß ab und steckte den Schlüssel in die Tasche. Jetzt ließ der Kleine sein Heft zu Boden fallen, stürzte sich auf die Türklinke und begann wütend daran zu rütteln.

„Nu, so ein Berserker!" rief Neefe. „Louis! Willst du mal meine Tür in Ruhe lassen? — Louis! Hörst du auf! — Na warte, du Rüpel!" Und er versetzte Ludwig eine kräftige Ohrfeige. Der warf sich heulend auf den Boden, trat und schlug nach allen Seiten um sich.

„Gottlob, was ist denn los?" rief draußen Frau Neefe.

„Hier benimmt sich jemand recht flegelhaft. Geh nur, er wird schon wieder zur Vernunft kommen." — Und mit einer Kraft, die man seinem schmächtigen Körper kaum zugetraut hätte, hob er den Jungen auf und stellte ihn vor den Spiegel.

„Da schau dich mal an, wie du aussiehst! Das will ein Komponist sein, so ein ekliger, heulender Lümmel?"

Das wirkte. Ludwig war mit einem Schlag ruhig und putzte sich die Nase.

„Das nächste Mal erscheinst du vor allen Dingen mit einem sauberen Sacktuch, mein lieber Freund!"

Der Kleine wurde über und über rot und steckte sein Tuch schleunigst ein.

„So! Nun setz' dich mal auf den Stuhl da und hör' mir zu! — Louis, glaubst du, daß ich es gut mit dir meine?" „Nein." „Warum nicht?" „Alle haben die Variationen schön gefunden, nur Sie nicht."

„Wenn ich sie nun aber nicht schön finde, soll ich dann lügen? — Antworte! Weißt du, daß es nichts Häßlicheres gibt als Lügen? Hab' ich recht?" „Ja." „Darf ich als dein Lehrer meine Meinung sagen?" „Ja."

„Na, warum regst du dich dann auf? Begreifst du jetzt, daß du gar keinen Grund hattest, dich so flegelhaft aufzuführen?"

Der Kleine senkte beschämt sein Gesicht und schwieg. „Also einverstanden", sagte Neefe. „Na, Louis, dann laß uns wieder Freunde sein. Aber daß mir so was nie wieder vorkommt, sonst sind wir geschiedene Leute! Versprichst du mir's? Dann gib mir deine Hand! — Na, die hättest du dir auch abtrocknen können. Und nun hör' mal zu, mein Junge! Ich mein' es wirklich gut mit dir! Kein Mensch kann es besser mit dir meinen. Und wenn alle deine Variationen schön gefunden haben, so haben sie eben nichts davon verstanden. Louis! Es soll doch mal was Rechtes aus dir werden, nicht wahr! Gut! Dann glaub' mir: wenn du so weiter gemacht hättest wie bisher, dann hättest du es nie zu was gebracht. Nun sei mal froh und dankbar, daß ich mir Mühe mit dir gebe! — So, davon wollen wir nun nicht mehr reden, du bist ja mein

guter kleiner Kerl. — Also, nun hör' mal zu, Louis! Jedes Kunstwerk soll doch etwas wirklich Erlebtes ausdrücken, sonst ist es eben kein Kunstwerk; und nur wenn man etwas dergleichen durchgemacht hat, und es hat sich innerlich zu etwas Ganzem zusammengeschlossen, nur dann soll man sich hinsetzen und schreiben, sei es nun Noten oder ein Gedicht oder was du sonst willst. Aber nur komponieren, weil man Freude am Klang hat, das ist ungefähr so, wie wenn ein Dichter ein Gedicht schreiben wollte, nur aus Freude an schönen Worten. Verstehst du, was ich meine?"

Ludwig machte ein ziemlich unglückliches Gesicht und schwieg. „Louis, paß mal auf! Du sollst Musiker werden. Hast du dir denn schon mal klargemacht, was Musik eigentlich ist? Was sie auf der Welt bedeutet?"

Ludwig sah ihn erstaunt an. — „Was sie bedeutet?"

„Ja! Wozu sie eigentlich da ist! Wozu der liebe Gott sie gemacht hat!"

„Doch damit wir uns daran freuen! Papa schimpft freilich manchmal und sagt, Musik sei eigentlich ein trauriges Handwerk."

„Und was sagst du dazu?"

„Seit ich bei Ihnen bin, finde ich, daß Musik überhaupt kein Handwerk ist."

„So!" sagte Neefe und unterdrückte ein heftiges Verlangen, dem Kinde einen Kuß zu geben. „Was ist sie dann?"

„Das weiß ich nicht, Herr Neefe. Man macht Musik, damit die Leute vergnügt und froh werden. Manchmal auch vielleicht, weil's einem danach leichter zumute ist, oder klarer. —"

„Ich will es dir etwas genauer sagen, Louis, obgleich du eigentlich noch zu klein bist. Aber wenn du mich jetzt auch noch nicht verstehst — in ein paar Jahren wirst du wissen, was ich gemeint habe. — Musik spricht aus, was Worte nicht aussprechen können; denn Worte sind nur ein armes kümmerliches Werkzeug, entstanden aus dem gemeinen Bedürfnis, sich seinen Mitmenschen verständlich zu machen. Aber Musik — die wahre Musik, die ich meine —, die kann dich mit einem einzigen Ton erschauern machen, daß dir die Haare zu Berge stehen; mit einer einzigen leisen Akkordverschiebung kann sie dich erschüttern, daß du meinst, das Herz müsse dir brechen. Für die zartesten Gefühle, für die wildeste Leidenschaft, für jeden Grundzug des Menschenherzens und für alles, was uns mit der Welt verbindet, hat Musik ihren Ausdruck, und nicht einen Ausdruck nur, nein, hundert, tausend Ausdrucksmöglichkeiten. Wer diese innere Sprachkraft in sich erlebt und es versteht, sie zu meistern, der ist gottbegnadet, ist mächtiger als der größte Dichter; er schwingt sich über die ausgetretenen Pfade der Sprache hoch empor. — Ach, Kind, was rede ich! Du kannst das ja noch nicht begreifen! Und doch muß ich dir's sagen, weil ich dir mehr geben möchte als Musikunterricht. Louis, denk später an mich! Wenn Gott dir die Macht geben sollte, in Tönen zu sprechen, so dich auszusprechen, wie ich es meine, dann ist das das Größte, was ein Mensch haben kann!"

Als Ludwig gegangen war, kam Frau Neefe mit dem Kaffee und ließ sich die Szene von vorhin erzählen.

„Na, weißt du, Gottlob," sagte sie beim Einschenken, „so ganz unrecht hat der Junge eigentlich nicht. Mir haben die Variationen gefallen. Und sag' mir nur um Gottes willen: wie soll denn so ein Kind schon seelisch etwas Eigenes erleben!"

„Der?" entgegnete ihr Mann. „Der erlebt mehr, als die ganze kurfürstliche Kapelle zusammengenommen." Nee, Suse, an innerem Leben fehlt es ihm nicht. Aber eine saure Arbeit wird es trotzdem werden, die ich mir da aufgeladen habe. Der Kerl hat gar keine Disziplin."

„Willst du ihm die auch beibringen, Gottlob?"

„Na, wer sonst? Da's sein Vater nicht getan hat, muß ich es eben tun."

„Dann nimm dich nur in acht, daß der Bursche dich nicht eines Tages zusammenhaut, wenn er größer geworden ist."

„Das wird er schön bleiben lassen, meine liebe Susanne. Körperlich werden wir uns kaum nochmal miteinander herumbalgen; aber auf andere Weise desto mehr. Künstlerisch hat er die wunderbarsten Anlagen. Menschlich steckt ungeheuer viel in ihm. Er hat diesen herr-

lichen Zug nach oben, ohne den ich mir keinen rechten Künstler denken kann. Er hat Leidenschaft, er fühlt mit Innigkeit, sein Wille ist von einer unbändigen Kraft —".

„— ein bißchen zu unbändig, Gottlob!"

„Schadet nichts! Wo nichts ist, kann auch nichts werden und wachsen. — Aus seinem Willen strömt ein eiserner Fleiß. Aber, aber! Dieser vulkanische Gefühlsausbruch vorhin! Herrgott nochmal! Wenn ich denke, ich hätt' mir so was gegen meine Lehrer erlaubt! Das steckt ihm offenbar tief im Blut; Gott weiß, welcher Ahne oder Urahne da plötzlich zum Vorschein kommt. Dagegen hilft nichts als Selbstzucht, und davon hat er noch keine Spur. — An dem Jungen ist viel gesündigt worden! Statt das Gute aus ihm herauszuholen, hat man ihn eingeschüchtert, mit Prügeln wahrscheinlich; und nun ist er zurückhaltend, scheu, betrachtet beinah jeden als seinen Feind. Und dabei dieses Aufwallen, dieses Selbstbewußtsein! Im Grunde freut's mich ja an ihm; ein rechter Künstler soll selbstbewußt sein — aber so ein kleiner Knirps! — Ja, Frau — aus dieser widerspenstigen, vielspältigen Natur einen Kerl machen, der mal im Leben und in der Kunst seinen Mann stellt — das wird ein hartes Stück Arbeit sein. Aber wenn es glückt, dann wird was Großes aus ihm werden. Und so will ich's denn mit Gottes Hilfe versuchen."

Frau Neefe hob Ludwigs Heft auf, das noch am Boden lag, und blätterte darin. Dann setzte sie sich ans Klavier und spielte das Stück von Anfang an.

„Sieh mal, Gottlob," rief sie, „wie hübsch er hier die Melodie figuriert!" Sie wiederholte die Stelle. — „Zwar von kontrapunktischer Stimmführung noch keine Spur; doch wo sollte er das auch herhaben!" — Sie spielte weiter. — „Und jetzt diese Variation! Glänzend und doch schlicht! Ohne Künstelei, aber nirgends trivial! — Jetzt erlahmt er mal ein bißchen, der kleine Kerl. — Aber jetzt reißt er sich wieder zusammen! — Und jetzt, diese letzte famose Dur-Variation! Diese sausenden Skalenläufe! Wie das jubelt! Wie da alles Düstere hell wird und sich löst! Natürlich hat er was empfunden und gedacht, wie er das geschrieben hat; nur weiß er's selber noch nicht, der kleine Bursche! Gottlob, du hast ihm doch Unrecht getan! Du verlangst gleich zu viel von ihm!"

„Na ja," brummte Neefe, „als technische Talentprobe kann man's gelten lassen. Hab' ich ihm zu stark zugesetzt? Macht nichts; besser als das Gegenteil." —

Neefes strenges Urteil hatte bei dem Knaben eine unerwartete Nachwirkung. Je länger er überlegte, desto mehr kam er zu der Überzeugung, sein Lehrer habe recht. So wie die Variationen auf dem Papier standen, hatte er sie ja ursprünglich gar nicht geschrieben! Der erste Entwurf hatte ganz anders ausgesehen; dann hatte sein Vater daran herumkorrigiert, der alte Eeden hatte ihn genötigt, das Ganze von Grund aus umzuarbeiten. Alles Eigene, Selbständige war ihm weggestrichen worden. Natürlich war nun nichts Echtes, nichts Wahrhaftiges und Herzhaftes mehr da! Eine unbändige Freude überkam ihn. Jetzt endlich sah er freies Land vor sich, jetzt endlich durfte er schreiben wie er wollte!

Er suchte einen andern Kompositionsversuch heraus, den er früher einmal heimlich für sich niedergeschrieben hatte: ein wildes, leidenschaftliches Gestammel, jeder Takt ein Faustschlag ins Gesicht der schulmäßigen Satzkunst. Strahlend rückte er damit bei Neefe an, in der sicheren Erwartung, diesmal Lob zu ernten.

Schon nach den ersten Takten fuhr Neefe entsetzt zusammen; ihm war, als sollte die Welt untergehen. Selbst sein Kanarienvogel bekam einen ganz platten Kopf und verkroch sich in einen dunklen Winkel. Entsetzliche, nie erlebte Disharmonien — keine bestimmte Tonart — wildes Durcheinander zweier oder mehrerer Stimmen, die gegenseitig von ihrem Dasein nichts zu wissen schienen.

Wäre Neefe nun ein Durchschnittsmensch gewesen, dann hätte er seinen kleinen Schüler einfach ausgelacht. Aber das lag ihm ferne. Er ahnte den Zusammenhang, begriff, welche Verwirrung er in Ludwigs Kopf angerichtet hatte, fühlte seine Verantwortung. — —

Nachwort der Schriftleitung: Leider müssen wir das Kapitel schon hier abbrechen; die Fortsetzung bringt die Darstellung, wie Neefe dem jungen Beethoven das „Wohltemperierte Klavier" vermittelt.

Beethoven

Sonate Op. 111 C-Moll

Maestoso

Ich hämm're mein Schicksal! Fort mit Beschwerden! —
Dumpf schreitet's Schicksal über mich weg,
erbarmungslos führt's mich auf dunklem Steg. —
Ich sehn' mich nach Licht auf dem Lebensweg. —
Auf schwankem Grunde steh' ich auf Erden. —

Allegro con brio ed appassionato

Ich grolle dem Leben wie des Tages Lauf:
in Nacht getaucht sehnt sich's zum Lichte hinauf.
Zum Lichte hinauf kann Leben nicht reichen,
muß in die Nacht zur Erde entweichen. —
Erregt schlägt das Herz, die Pulse fliegen! —
Erst im Licht find' ich Ruhe, den Frieden im Siegen. —
|: Wie schön muß es sein: in Sonne sich wiegen. :|

Ich werfe hinunter zur Erde Beschwerde
und eile in hämmerndem Siegerlauf
aus dunklen Tiefen zum Himmel hinauf. —
Ich muß ihn erreichen! Jeder Zweifel muß weichen!
Regt er sich wieder, so schlag' ich ihn nieder!
Ohne Rast, ohne Ruh' mein Wille muß tragen dem Himmel mich zu!
|: Wie schön muß es sein: im Himmelssonnenschein
In lichten Sphären Gott preisen zu hören. :|

Alle Zweifel jetzt nieder!
Im Glaubensgefieder Adlerflügel mich tragen nach oben,
meinen Gott im Himmel ewig zu loben. — —
Nach Sturm
auf durch Glauben geglätteten Wogen
kommt seliger Friede ins Herz gezogen.

Arietta

Adagio molto semplice e cantabile

In Gott ruht mein Glauben!
Ihn lass' ich nicht rauben,
nicht werden zum Spott. —

Gott ist die Liebe!
Bleib' ich in ihr, so bin ich in Gott. —

Zum Ziel führt mich Hoffnung!
Sie trägt mich empor über Höhen von Wolken
in himmlischen Chor.

Listesso tempo

Schon hör' ich das Brausen hoch aus den Lüften
Und klingende Glocken aus grünenden Triften,
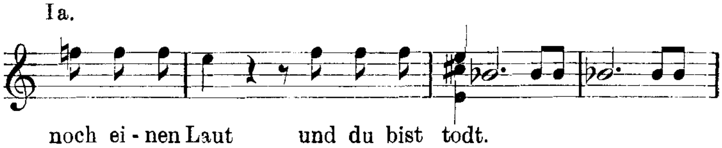
Harmonisches Tönen in Sonnennähen,
Sphärengesang in himmlischen Höhen. —
Ohn' Wanken
und Schwanken
trägt gläubiges Wallen,
wie Orgelchor, in heiligste Hallen —
in unendliche Ferne
ins Meer der Sterne,
wo Seelen schwingen
und singen
von Liebe,
von Gottes Liebe:
daß ewig sie bliebe.

Erich Klocke[1])
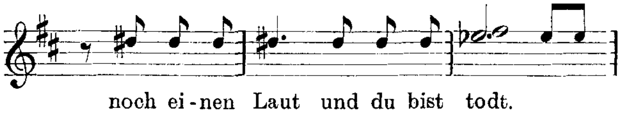
Aus Beethovens Skizzenbüchern

Von Dr. Paul Mies, Köln
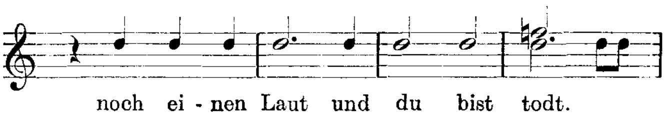
Ia.
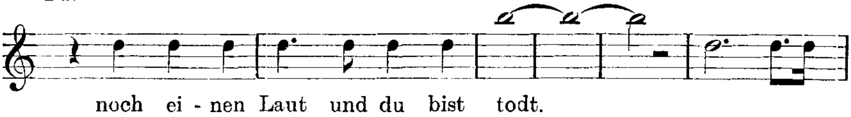


Ib.
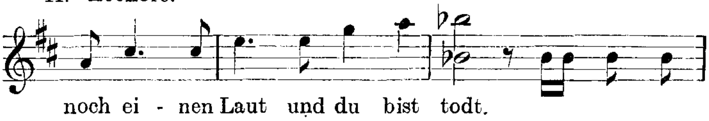


Ic.
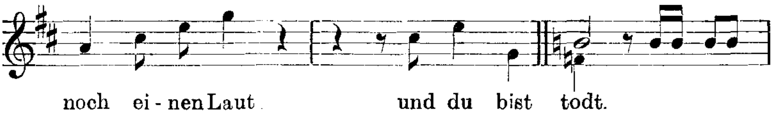


Id.



II. Leonore.



III. Fidelio.
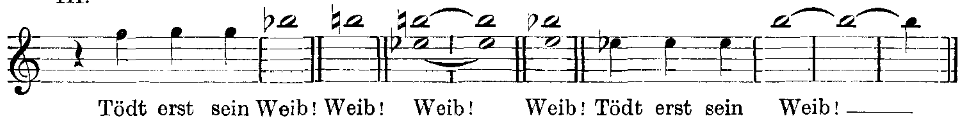


[1]) Anmerkung der Schriftleitung: Was E. Klocke mit derartigen „Exegesen“ bezweckte, wie er zu ihnen gelangt ist, hat er in seinem Artikel: Beethoven, im Dezemberheft, ausgeführt.

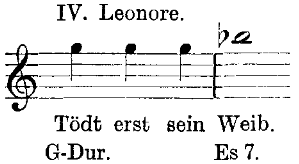
Betrachtet man die unter I zusammengestellten Skizzen Beethovens zu der berühmten Stelle seiner Oper, bei der Leonore den letzten Ansturm Pizzaros mit vorgehaltener Pistole abweist und zugleich das Trompetensignal die Ankunft des Ministers anzeigt, so könnte man tatsächlich die Ansicht gewinnen, als ob Beethoven mehr oder weniger planlos die verschiedenen Intervalle ausprobiert hätte — die fallende Sekunde (Ia), die aufsteigende Terz mit (Ib) und ohne Dissonanz (Ic), die Sexte (Id). Nottebohm hat uns diese Skizzen in seinem Buche „Zweite Beethoveniana" (S. 433) gegeben und sagt dazu, daß bei Ia „das wichtige Wort ‚todt' gleichgültig" behandelt sei. Tatsächlich zeigt die erste Fassung der Oper „Leonore", wie sie Erich Prieger 1908 im Klavierauszug wiederhergestellt hat, die folgerichtige Ausgestaltung der Skizzen: Der noch stark rezitativisch auf einen Ton festgelegte Anfang wird ebenfalls bewegt und die ganze Phrase durchläuft in kurzem, steilem Aufstieg das Intervall einer None. Der chromatische Harmonieschritt: A-Dur—B-Dur unterstreicht diesen fast schreihaften Aufschwung aufs schärfste. Um so seltsamer mutet nun an, daß die spätere endgültige Fassung aus der Oper „Fidelio" das Problem völlig umbiegt und nach dem Anstieg „nach einem Laut" zur fallenden Sekunde auf „todt" der Skizze Ia zurückkehrte. Damit scheint mir erwiesen, daß Beethoven in Ia das wichtige Wort „todt" auch nicht gleichgültig auffaßte. Wenn man weiß, mit welcher Ausdauer und Zähigkeit er einzelne Stellen und Werke immer wieder vornahm, so ist es von vornherein unwahrscheinlich, daß er gerade ein so wichtiges Wort zunächst vernachlässigt habe. Besonders dieses Beispiel scheint mir geeignet zu sein, einen Begriff davon zu gewinnen, wie tief sich Beethoven in die psychologische Situation versetzte. Das Beispiel ist auch bezeichnend für seine ganze Schaffensart. Wie gerade bei vielen andern Vokalwerken, aber auch manchen Instrumentalstücken, ist die endgültige Form erst in jahrelangen Ver- und Umarbeitungen gefunden; die Skizzen I entstammen etwa dem Jahre 1804, die Fassung II etwa 1805, die Fassung III der endgültigen Form von 1814. Charakteristisch und an vielen Stellen bemerkbar ist auch die Rückkehr der endgültigen Lesart zu dem ersten Einfall, wenn auch in veränderter Form. Wie haben wir uns etwa Beethovens Gedanken- und Empfindungsgang bei diesen Veränderungen vorzustellen?

Dafür ist eine kurze Betrachtung des dramaturgischen Moments nötig. Leonore hat zur Rettung ihres Gatten zwei Trümpfe in der Hand. W. von Waltershausen hat recht, wenn er in seinem Aufsatz „Zur Dramaturgie des Fidelio" (Neues Beethoven-Jahrbuch, Bd. I, S. 152) als den ersten ihre Worte „tödt' erst sein Weib" bezeichnet. Auch diese Stelle hat Wandlungen durchgemacht.
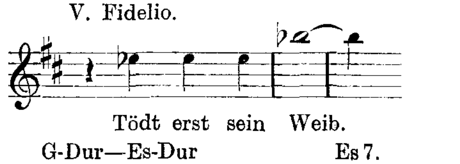
III.



IV. Leonore.



V. Fidelio.



III gibt wieder nach Nottebohm Fassungen der Skizzen von 1804, IV ist die Stelle aus der „Leonore", V aus dem „Fidelio". Die Unterschiede liegen hier wesentlich im Har-

monischen, der Gang der Singstimmen stand fest. Das ist erklärlich. Leonore mußte hoffen, durch starke Betonung ihrer Eröffnung den Gatten wie Rocco zu stärken und Pizzaro so einzuschüchtern, daß die Rettung gelang. Außerdem handelt es sich hier um die erste derartige Stelle. Die Schwierigkeiten wurden von Beethoven leicht überwunden. Anders war die Sache bei der späteren Stelle. Leonore muß einsehen, weder Rocco noch Pizzaro haben soviel Gefühl, daß der moralische Eindruck, den sie erzwingen wollte, genügt. Bei dem einen überwiegt die Angst, bei dem andern die Bosheit. Da muß sich Leonore das letzte abringen, sie muß zur Mordwaffe greifen, um ihren Rettungsplan durchführen zu können. Nun ist aber Leonore alles andere als ein Mannweib, trotz ihres Mutes; sicher war sie es nicht im Geiste Beethovens, dessen hohe Auffassung echten Weibestums wir zur Genüge kennen. Ihr graust also selbst vor der tödlichen Waffe. Das Trompetensignal und die Ankunft des Ministers ist durchaus kein Deus ex machina im landläufigen Sinne; es erspart nur der heldenmütigen Gattin die ihrem Charakter völlig fremde Gewalttat. Jetzt ist die Absicht der ersten Skizze (Ia) wohl deutlich; die tonlose Wiedergabe des Wortes „todt" sollte das innere Grausen Leonores vor der scheinbar nicht abzuwendenden Tat widerspiegeln. Die musikalische Ausführung dieser Idee gelang Beethoven nicht sofort. Zunächst ließ er sich zu einer andern Auffassung abdrängen, die in einer musikalischen Übersteigerung des ersten Höhepunktes „Tödt erst sein Weib" gipfelt, wie sie die „Leonore" zeigt. Diese bis zum letzten Ton sich steigernde Darstellung fügt aber dem Charakter der Leonore etwas Fremdes ein. Es ist wichtig, daß die Oper „Leonore" zwischen dem Quartett, welches dem Trompetensignal folgt, und dem Duett „o namenlose Freude" eine Szene enthielt, in der sich Florestan um die „ohne Bewußtsein" fast irr phantasierende Leonore bemüht. Hierdurch war die echt weibliche Schwachheit der Gattin deutlich gekennzeichnet. Diese Szene fiel in der endgültigen Fassung des „Fidelio"; um so mehr mußte Beethoven darauf bedacht sein, in jeder Einzelheit den wahren Charakter der Leonore auszuprägen. So kehrte er denn zu seiner ursprünglichen Auffassung zurück, fand aber jetzt zu dieser Idee die musikalische Formung III. die sowohl die Überwindung zur Tat — die ansteigende Figur „Noch einen Laut" — wie auch das innere Grausen zeigt.
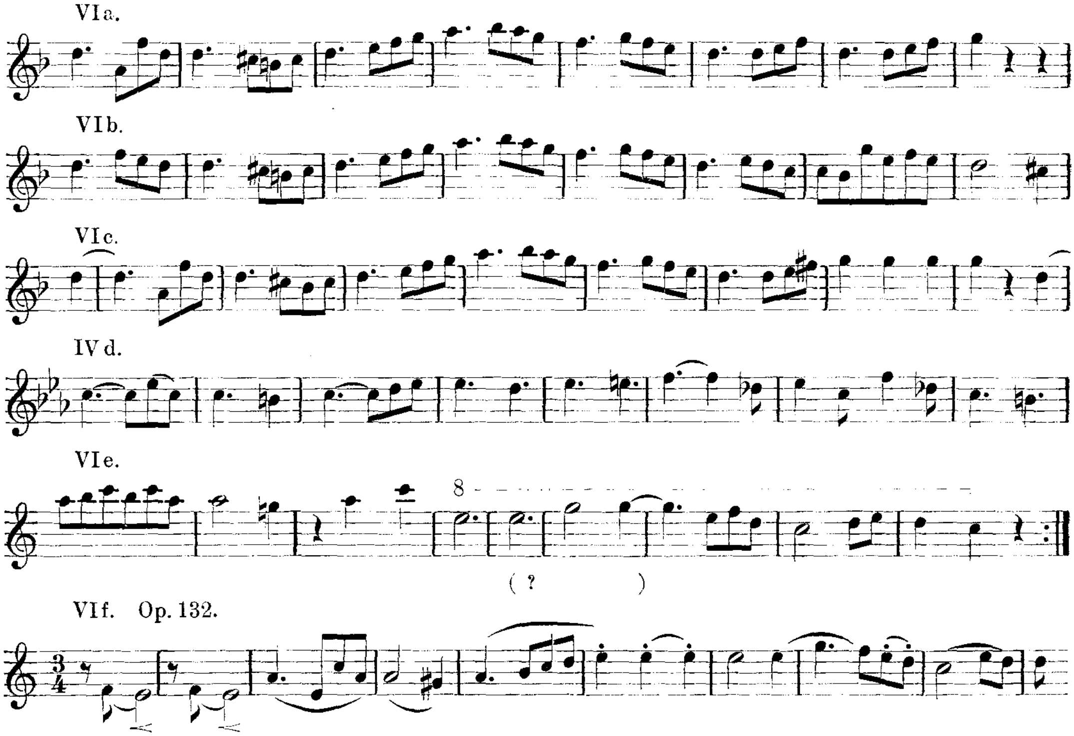
Dieses Beispiel zeigt so recht, wie tief sich Beethoven in das Psychologische eines Vorganges hineindachte und hineinlebte und nicht ruhte, bis er die endgültige Lösung gefunden hatte. Der Fall steht keineswegs vereinzelt da und zeigt sich besonders an dem langsamen Ausreifen und dem vielfachen Skizzieren seiner Vokalkompositionen. Skizzen zur Vertonung des Matthissonschen Opferliedes finden sich von 1794—1822, zum Liede „Ich war bei Chloe" von 1798—1822; die Idee der Komposition der Ode „An die Freude" läßt sich von 1793—1822 verfolgen; an der Missa solemnis schrieb er vier Jahre. Vom Anfang des Liederkreises op. 98 „Auf dem Hügel sitz' ich spähend in das blaue Nebelland" stellt Nottebohm nicht weniger als neun Ansätze und Versionen zusammen usf. Es soll nun keineswegs behauptet werden, daß Beethoven rein logisch zu seinen Ergebnissen kam, etwa in der Art wie die vorstehende Analyse, wie überhaupt jede Analyse vorgehen muß. Innere Einfühlung und Phantasie sind natürlich ebenso von Bedeutung. Tatsächlich aber finden sich bei Beethoven auch Stücke, die unbezweifelbar zeigen, daß er sich Rechenschaft zu geben suchte und Klarheit zu gewinnen suchte über den Ausdrucksgehalt eines Tonstückes und den Zusammenhang des Ausdrucks mit allen Arten musikalischer Formung. Man könnte diese Stücke geradezu als psychologisch-musikalische Ausdrucksstudien auffassen. So bringt der Supplementband der großen Gesamtausgabe zwei kleine Klavierstücke in der Anordnung A—B—A, die

lediglich die Beischriften „Lustig", Traurig" enthalten. Die Gegensätzlichkeiten des Tongeschlechtes, der Harmonisierung, der Melodieführung, der Formung sind — wenn sie vielleicht ursprünglich lediglich empfunden waren — später doch durchaus bewußt geworden; das deuten die Überschriften an. Die beiden italienischen Arietten op. 82 III und IV beweisen aber, daß von vornherein die bewußte Absicht bestand, gegensätzliche Stimmungen zu erzielen. Ihnen beiden liegt nämlich der gleiche Text von Metastasio zugrunde, die erste trägt die Aufschrift „Arietta buffa", die zweite „Arietta assai seriosa". Bewußt wurde also der gleiche Text in zwei verschiedenen Stimmungssphären komponiert. Es wäre eine lohnende Arbeit, die verschiedenen Ausdrucksformen dieser beiden Vertonungen sowohl miteinander, wie mit anderen Vokalwerken Beethovens zu vergleichen. Es würden sich damit sicherlich wertvolle Einblicke in Beethovens Ausdrucksstilformen ergeben. Leider hat schon die Originalausgabe dieser Arietten den ursprünglichen Sachbestand etwas verdunkelt, indem der unterlegte deutsche Text von Dr. Chr. Schreiber die Gleichheit der Worte nicht mehr beibehielt, sondern die Texte dem von Beethoven gewählten Charakter anglichen. So erhält die Arietta buffa den Titel „Stille Frage" und beginnt „Darf nimmer ich dir nahen? Nie deinen Gruß empfahen?", während die Arietta assai seriosa als „Liebes-Ungeduld" anhebt mit den Worten: „So muß ich ihm entsagen, dem lang' genährten Hoffen, und meiner Sehnsucht Klagen verhallen still in Schmerz." Man kann bei Beethoven feststellen, daß einmal aufgetauchte Ideen immer wieder vorgenommen werden und schließlich einmal in außerordentlicher Weise ihre Erfüllung finden. Das zeigte ja schon das ausführlich dargestellte Beispiel aus Leonore-Fidelio. Einen solchen Höhepunkt der Reihe der beiden kleinen Klavierstücke und der Arietten bildet der langsame Satz des Streichquartetts op. 132, einen Höhepunkt innerlichster Vergeistigung. In welcher Weise hier menschliches Erleben, schrankenlose Phantasie und die Absicht der künstlerischen Darstellung im einzelnen tätig gewesen sind, das wird sich nie enträtseln lassen. Daß aber zwischen diesen drei Faktoren, welche das wahre Kunstwerk bedingen, ein innerer Zusammenhang nicht nur bestanden hat — das ist selbstverständlich — sondern schließlich sogar derart in das Bewußtsein des Meisters trat, daß er ihm Ausdruck geben mußte, zeigen die Überschriften: „Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit", „Neue Kraft fühlend", „Mit innigster Empfindung".

Es ist nun eine bekannte Tatsache des künstlerischen Schaffens, die E. Meumann in seinem „System der Ästhetik" wohl am schärfsten formuliert hat, daß der Trieb des Künstlers, sein Erlebnis zum Ausdruck zu bringen, und es in anschaulicher, sinnlich konkreter Form mit den Mitteln einer bestimmten Kunst darzustellen als ein bleibendes Werk sich in gewissem Maße feindlich (antagonistisch) gegenüberstehen. Er hat diese beiden Motive des Schaffens als Ausdrucksmotiv und Formmotiv unterschieden. Der Schauplatz des Kampfes bei Beethoven ist nun deutlich das Skizzenbuch; ihm werden als Ausfluß irgendeines Erlebnisses Themen und Melodien anvertraut, die dann später unter dem Einfluß des Formtriebes die endgültige Gestalt erhalten. Die angeführten Beispiele enthalten in den Texten und Überschriften deutliche Hinweise, welche Formmotive und Ideen schließlich zur Gestaltung führten. In dem Falle der Leonore-Fidelio glaube ich das bis ins einzelne erwiesen zu haben. Bei den Instrumentalwerken und ihren Skizzen gestaltet sich die Analyse des Schaffensvorgangs, die Darstellung des Wirkens der beiden gegensätzlichen Motive, die Darlegung der herrschenden Formmotive schwierig. Durch umfangreiche Vergleiche und Zusammenstellungen ist es mir geglückt, eine große Zahl solcher Formmotive und ihrer Beziehungen

zum Ausdruck herauszuschälen. Ich habe diese Untersuchungen in meinem Buche „Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles“ veröffentlicht. An einem Beispiele möchte ich wenigstens eine Andeutung von Beethovens Schaffensart und der Bedeutung der Skizzen geben.

Im Notenbeispiel VI habe ich verschiedene Entwicklungsstufen der Melodie des Schluß-



satzes im Streichquartett op. 132 zusammengestellt. Daß die erste Fassung (VIa) rhythmisch ungeheuer einförmig ist, war Beethoven sicherlich klar. Doch sah er schon in dieser Form die Möglichkeit des Ausdrucks. Aber erst mußten verschiedene ihm eigentümliche Formmotive wirksam werden, bis Inhalt und Formung einheitlich waren. Bei den Veränderungen dieses Themas sind da von Bedeutung Beethovens Stellung zum Auftakt, zur Lage des höchsten Tones der Melodie, zur Vermeidung von Einschnitten innerhalb der Melodie und zur Gestaltung eines Themas in Gruppen bestimmter Taktzahlen, was für die großrhythmische Wirkung von Wichtigkeit ist. Für eine weitere Ausführung muß ich auf mein Buch verweisen.

In Beethovens Aufzeichnungen findet sich das Kantsche Wort: „Das moralische Gesetz in uns und der gestirnte Himmel über uns!“ Vielleicht war es nicht nur die Übereinstimmung seiner Auffassung von Pflichten und Rechten des Menschen mit Kant, die ihn diesen Satz besonders bemerken ließ. Auch dieser Ausspruch enthält die Gegenüberstellung zweier Prinzipe, die man etwa mit den Begriffen Phantasie und Formung in Parallele setzen kann. Wir wissen, daß Beethoven sich vielfach durch Erleben der Natur und Betrachtung des gestirnten Himmels anregen ließ. Wenn er einmal sagt: „Nur mit beharrlichem Wirken mit den verliehenen Kräften verehrt das Geschöpf den Schöpfer und Erhalter der unendlichen Natur!“, so weist er auf das moralische

Gesetz hin, das ihn zwang, seiner Phantasie nicht schrankenlose Freiheit zu lassen, sondern ihr durch stetes kritisches Urteil eine vollendete Formung zu geben. So zeigen die Skizzenbücher, daß selbst einem Geiste wie Beethoven der Ausgleich von Inhalt und Formung, von Phantasie und Urteil nicht mühelos in den Schoß fiel. Heute wichtiger als je ist aber die Erkenntnis von der Wichtigkeit beider Faktoren, von der Tatsache, daß in ihrer Vereinigung erst das wahre Kunstwerk entsteht. Jedem Komponisten, jedem praktischen Musiker, jedem ernsthaften Musikfreund ist die eingehende Beschäftigung mit den Skizzen Beethovens anzuraten. Nicht nur wird sein Verständnis der Werke wachsen, nicht nur wird er die nimmermüde Phantasie des Meisters wie sein eisernes Pflichtbewußtsein ehrfurchtsvoll bestaunen; sondern er wird erkennen, welch hohes Maß künstlerischen Verantwortungsgefühls erst zum echten Kunstwerk führt, er wird fühlen lernen, ob ein Werk einen derartigen Maßstab anzulegen gestattet. Und damit werden die Skizzen Beethovens zu Wegweisern und Lehrmeistern, echte und falsche Kunst zu unterscheiden. Und nur dieses Unterscheidungsvermögen verbürgt eine geregelte Entwicklung und einen wahrhaften Aufstieg der Kunst.

Beethoven

Nun schweigt in Andacht: Ein Erlöser spricht,
Der Botschaft bringt vom Reich des wahrhaft Schönen,
Und der um Irdisches mit ew'gen Tönen
Das Festgewand der Kunstvollendung flicht.

Er hat geschaut der Gottheit Angesicht
Und kann der Seele Widerstreit versöhnen;
Denn seine Worte kosen oder dröhnen,
Und über Donnerwogen strahlt das Licht!

Ihm ist die Holdheit des Gemüts verliehen
Und Glanzgedanken, die auf Wolken thronen,
Und Trotz den Mächten, die das Herz befehden.

Nun glaubt an jene großen Harmonieen,
Die hinter dieser Welt Erscheinung wohnen ...
Ihr armen Worte, schweigt! — Die Himmel reden!

W. Alexander Kastner.

Die drei Beethovenbriefe Bettinas

Von R. Gottschalk, Berlin

Das Thema hat seit Jahrzehnten viele Federn in Bewegung gesetzt, so daß man meinen könnte, es sei überflüssig, es noch einmal aufzugreifen. Da aber in Zeitungen und Zeitschriften die drei Briefe immer wieder als wörtlich von Beethoven herrührend angeführt werden und besonders der dritte Brief, der nach meinem Gefühl Beethoven nicht in vorteilhaftem Lichte erscheinen läßt, oft zur Kennzeichnung des Meisters herangezogen wird, so dürfte es angebracht sein, bei der hundertsten Wiederkehr seines Todestages die Ergebnisse der Forschung über diesen Gegenstand kurz darzustellen.

Die drei Beethovenbriefe sind zuerst von dem Buchhändler Julius Merz in Nürnberg 1839 in seinem „Athenäum für Wissenschaft, Kunst und Leben" abgedruckt worden und von da in verschiedene Musikzeitungen und Monatsschriften übergegangen. Schindler nahm sie, zunächst ohne ein Wort des Zweifels oder Mißtrauens, in sein Beethovenbuch auf, und auch Moscheles, der die Briefe von dem Engländer Chorley erhalten hatte, brachte sie in seiner englischen Beethovenbiographie. 1848 und 1857 gab Bettina von Arnim zwei Bände ihres Briefwechsels mit dem jungen Schriftsteller und Dichter Philipp Nathusius unter dem Titel „Ilius Pamphilius und die Ambrosia" heraus, in dem sie die drei Briefe Beethovens, in der Fassung in manchen Punkten von der im „Athenäum" veröffentlichten Lesart abweichend, zum Abdruck brachte.

Natürlich hatten diese Briefe, die in vieler Beziehung zu dem Bilde, das man sich von Beethoven gemacht hatte, durchaus nicht passen wollten, die Gemüter stark erregt, und Bekämpfer und Verteidiger ihrer Echtheit erhoben ihre Stimme. Während Schilling, Otto Jahn und Marx, denen sich auch Schindler zugesellte, starke Zweifel an der Echtheit der Briefe aussprachen, waren Nohl und Carriere durchaus überzeugt, daß sie Beethovens Feder entstammten. Thayer, der zunächst geneigt war, die Briefe als echt anzuerkennen, hat sich schließlich zu der Ansicht bekehrt, daß zum mindesten der dritte Brief kaum von Beethoven herrühren könne.

Hermann Deiters hat das Verdienst, die drei fraglichen Briefe gründlich unter die Lupe genommen und auf ihre Echtheit hin untersucht zu haben. 1882 veröffentlichte er in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", Nr. 49—51, unter der Überschrift „Die drei Briefe Beethovens an Bettina von Arnim" das Ergebnis seiner genauen Prüfung, als Separatdruck erschienen bei Rieter-Biedermann, Leipzig und Winterthur.

Was die Beethovenfreunde vor allem stutzig machte, das war der Stil der Briefe, der mit dem Charakter Beethovens, wie man ihn kannte, in Widerspruch zu stehen schien. Schon im ersten Briefe vom 11. August 1810 fiel die gekünstelte Ausdrucksweise, dazu das Fehlen von Verstößen gegen Grammatik und Interpunktion auf, wie man sie in Beethovens Briefen häufig findet. Kalischer[1]) suchte das mit der Macht des Liebesgenius zu erklären, „der auch über eingewurzelte Mängel sprachlicher Unbildung siegreich fortschreitet". Wenn nun auch Beethoven wirklich in Bettina verliebt gewesen ist und der Liebe Allgewalt den Menschen umgestalten kann, so bezweifle ich doch, daß sich diese Umwandlung auch auf Grammatik und Zeichensetzung zu erstrecken vermag. Der zärtliche Ton des Briefes mag in der Eigenart der Zeit und in dem eben erwähnten Zustande Beethovens seine Erklärung finden. Auffälliger ist schon, daß in ihm Ausdrücke vorkommen, die Bettina an anderer Stelle gebraucht hat. So lautet eine Briefstelle: „Seit Sie weg sind, habe ich verdrießliche Stunden gehabt, Schattenstunden, in denen man nichts tun kann". Und am 25. Juni 1808 schreibt Bettina aus Winckel an Frau Rat Goethe[2]): „...... und die Schattenstunden mit der silbernen Mondsichel und dem Stern brächten den Freund". Im zweiten Briefe vom 10. Februar 1811 bemerkt Beethoven: „Wie sie sich in Berlin in Ansehung des Weltgeschmeißes finden, könnte ich mir denken, wenn ich's nicht von Ihnen gelesen hätte". Der Ausdruck „Weltgeschmeiß", der sicher dem Wortschatze Bettinas entstammt, kehrt in dem dritten Briefe vom 15. August 1812 wieder: „Könige und Fürsten können wohl

[1]) Beethovens sämtliche Briefe. Berlin, Schuster & Löffler, 1910. Bd. I, S. 324.
[2]) Bettina v. Arnim: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde.

Professoren machen und Geheimräte etc. und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menschen können sie nicht machen, Geister, die über das Weltgeschmeiß hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen, und damit muß man sie in Respekt halten". Nun ist der zweite Brief, wie später noch hervorgehoben wird, unzweifelhaft echt. Man kann sich aber vorstellen, daß Beethoven bei seiner Abfassung die zwei Briefe Bettinas, die bereits in seinen Händen waren, vor sich liegen hatte, daß ihr Stil auf ihn abgefärbt hat und so auch ihm sonst fremde Ausdrücke, wie Weltgeschmeiß, in seinen Brief Eingang gefunden haben. Der dritte Brief läßt die Verfasserschaft Bettinas am deutlichsten erkennen. Der an und für sich hübsche Ausspruch: „Dem Mann muß Musik Feuer aus dem Geist schlagen", erinnert an eine von Bettina mehrfach gebrauchte Phrase (aus dem Briefwechsel mit Goethe vom 30. August 1808: „Dein Wille hat Macht über mich, und ich hoffe, er soll Feuer aus dem Geist schlagen". In der „Günderode": „.... aber es schlägt Feuer aus mir, daß ich ihn fassen will".). Auch der sentimentale Schluß des Briefes: „Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da", hat sein Seitenstück in einem Briefe Bettinas vom Rochusberg aus an Goethe: „Ich dachte ..... dann würden diese Briefe, deren einer um den andern an meinem Herzen gelegen hat, in fremde Hände kommen", und in einem andern vom 5. März 1808: „Nun trag ich doch gern solch einen Brief auf dem Herzen, so lange bis der neue kommt". Es ist auch unwahrscheinlich, daß Beethoven derartige Liebesergüsse („Gott, wie lieb' ich Sie!") an eine Jungvermählte geschickt haben soll (denn Bettina war damals bereits mit Achim von Arnim verheiratet), und dazu noch zu einer Zeit, da er nach Kalischer „tief in den Rosenbanden der Liebe oder innigen Zuneigung zu Amalie Sebald lag" [1]). Klingt die Wendung „Geister können einander auch lieben, ich werde immer um den Ihrigen werben!" nicht ganz nach Bettina? Nein, die Schreibweise des ersten und dritten Briefes schließt es nach meiner Meinung aus, daß Beethoven ihr Verfasser sein könnte.

Aber es lassen sich gegen ihre Echtheit auch sachliche Unrichtigkeiten und Unmöglichkeiten ins Feld führen. In dem ersten Briefe vom 11. August 1810 schreibt Beethoven: „Ich schicke hier mit eigener Hand geschrieben: „Kennst Du das Land" als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte". Bettina hat aber bereits im Juni 1810 das Lied zusammen mit einem zweiten: „Trocknet nicht, Tränen der ewigen Liebe", an Goethe geschickt. Sollte Beethoven es ihr nun noch einmal „mit eigener Hand" aufgeschrieben und geschickt haben? Das ist kaum anzunehmen. Als „das andere, was ich komponiert habe", nennt der erste Brief: „Herz, mein Herz, was soll das geben". Bettina scheint sich also nicht mehr zu erinnern, welches das zweite an Goethe geschickte Lied war [2]). Auch der Satz: „Ich habe die kleinen Zettel alle aufbewahrt auf denen Ihre geistreichen lieben liebsten Antworten stehen, so habe ich meinen schlechten Ohren doch zu verdanken, daß der beste Theil dieser flüchtigen Gespräche aufgeschrieben ist" — fällt auf. Solche Zettel benutzte Beethoven nachweislich erst seit 1816 oder 1815. Diese Zettel müßten sich ja auch, wenn sie vorhanden gewesen wären, im Nachlaß Beethovens vorgefunden haben. Im dritten Briefe ist die Datierung ungenau; Beethoven war im August 1812 nicht in Teplitz, auch der Herzog (!) Rudolf, der darin erwähnt wird, nicht. Doch diesen kleinen Ungenauigkeiten wollen wir kein großes Gewicht beimessen. Von größerer Bedeutung ist folgendes. Einen ganz ähnlichen Brief hat Bettina an den

[1]) A. a. O. II, S. 88.

[2]) Vgl. Bettinas Brief an Goethe vom 28. Mai 1810, Goethes Brief an sie vom 6. Juni und Bettinas Antwort vom Juni 1810 (G. Briefwechsel mit einem Kinde).

Fürsten Pückler-Muskau geschrieben[1]), in dem sie ihm die bekannte Begegnung Beethovens und Goethes mit dem kaiserlichen Hofe ausführlich erzählt. Sie fährt dann fort: „Nachher kam Beethoven zu uns gelaufen und erzählte uns alles und freute sich ganz kindisch, daß er Goethe so geneckt habe". Also Beethoven erzählte Bettina unmittelbar nach der fraglichen Begegnung den ganzen Vorfall und schreibt ihr nachher die ganze Geschichte in einem langen Briefe, als ob sie noch nichts davon wüßte. Das ist ganz unmöglich, und damit hat sich Bettina gründlich verraten. Und dann die Begegnung selbst, die sich auch die Maler als dankbaren Vorwurf nicht haben entgehen lassen! Sie ist innerlich unwahr. Beethoven soll mit untergeschlagenen Armen, also in der Pose eines Napoleon, nur den Hut ein wenig rückend, mitten zwischen den Herzögen hindurchgegangen sein, während Goethe mit abgezogenem Hute an die Seite trat. Wenn auch Goethe in einem Briefe an Zelter vom 2. September 1812 Beethoven eine „ganz ungebändigte Persönlichkeit" nennt und Bettina ihn selbst sagen läßt, daß er manchmal einen „Raptus" habe, so ist ihm doch eine solche bewußte Unhöflichkeit nicht zuzutrauen. Wie in Kalischers Sammlung seiner Briefe nachzulesen ist, hat er im Verkehr mit Höhergestellten den Abstand wohl zu wahren gewußt. Der Mann, der z. B. unter dem 12. August 1812 an den Erzherzog Rudolf, seinen Schüler, schreibt: „Geruhen sie meine wünsche für ihr höchstes wohl u. die Bitte zuweilen meiner gnädigst zu gedenken, anzunehmen", ist einer solchen Taktlosigkeit der Kaiserin und ihrem Hofstaate gegenüber nicht fähig. Und sollte Goethe, wenn die Begebenheit sich wirklich so zugetragen hätte, nicht irgendwann ihrer Erwähnung getan haben? In seinem Briefwechsel mit Zelter, in dem Beethovens des öfteren gedacht wird, findet sich auch nicht die leiseste Andeutung in bezug auf dieses Vorkommnis. Ich muß Marx beipflichten, der in seiner Beethovenbiographie sagt: „Bettina hat das Bild eines freien Mannes zeichnen wollen, und es ist ein Handwerksbursch daraus geworden".

Alle die eingehenden Untersuchungen, ob die Briefe echt oder unecht sind, hätten sich erübrigt, wenn die Originale von Beethovens Hand hätten vorgelegt werden können. Merz, der Herausgeber des „Athenäums", will sie in Händen gehabt haben, konnte aber auf Verlangen nicht bestätigen, daß es die Originale gewesen seien. Carriere will die Briefe 1839 bei Bettina gesehen und auf ihren Abdruck gedrungen haben. Wahrscheinlich waren es nur Abschriften. Auch Chorley hat von Bettina nur Abschriften erhalten. Es steht also fest, daß Bettina niemand die Urschriften der Briefe gezeigt hat, auch Schindler nicht, der sie in Berlin besucht hat. Aber der zweite Brief vom 10. Februar 1811 ist in der Familie Nathusius im Original aufgetaucht. Bettina hat ihn, zusammen mit Briefen der Frau Rat Goethe, an Philipp Nathusius für seine Autographensammlung geschickt. Im II. Bande von „Ilius Pamphilius und die Ambrosia", 2. Aufl. von 1853, schreibt Bettina S. 143: „...... einen Brief der alten Rat Goethe sollst Du haben, den von Beethoven auch." S. 168/169: „Den Brief von Beethoven halt ich mit beiden Händen, er ist eine Reliquie des größten Geistes nicht unserer, sondern aller Zeiten .... und ich gebe hin den Brief, da Du ihn von mir gefordert." S. 178: „Eben habe ich Beethovens Brief abgeschrieben der jetzt Dein ist und nicht mehr mein." S. 179: „Den Brief von Beethoven! ich hoffe Du bewahrst ihn ..... Den Brief von Beethoven hab ich mit meinen Thränen benetzt als ich ihn abschrieb." S. 180: „Und Du abermal sag ich Dir, gehe nicht schlaff mit dem Brief um." S. 205: „Hier lege ich die Briefe der Goethe und des Beethoven für Deine Autographensammlung bei." Überall ist nur von einem

[1]) Briefwechsel u. Tagebücher des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau. Hrsg. von Ludmilla Assing. Berlin, 1873.

Briefe Beethovens die Rede. Wie Bettina dazu kommt, nun mit drei Briefen der Frau Rat auch drei Briefe Beethovens abdrucken zu lassen, ist ihr Geheimnis geblieben.

Prof. Gustav Behncke, der Herausgeber von Marx' Beethovenbiographie[1]), hat den Brief bei Herrn Pastor Nathusius in Quedlinburg einsehen können und einen Faksimileabdruck der Ausgabe seines Buches vom Jahre 1902 beigegeben. Mittlerweile hat sich die Familie Nathusius des Besitzes des Briefes entäußert. Er befand sich am 30. März 1903 auf der Versteigerung bei Gilhofer und Ranschburg in Wien[2]) und ist, wie ich durch eine Nachfrage feststellen konnte, von Frau Poldi Wittgenstein in Wien erworben worden. Das Endergebnis der langen Untersuchung ist also: Nur der zweite Beethovenbrief ist echt, den ersten und dritten hat Bettina, um mit Herrn Geheimrat Max Friedländer zu sprechen, aus der Tiefe ihres Gemütes geschöpft. Wenn die Verteidiger ihrer Echtheit glauben, im Familienarchiv der Brentanos seien die Originale der beiden Briefe irgendwo verborgen, so kann man ihnen entgegenhalten, daß die Glieder der Familie Brentano doch nun wohl Zeit genug gehabt hätten, das Familienarchiv gründlich durchzusehen und die Verborgenen ans Licht zu ziehen.

Wie kam Bettina dazu, eine literarische Fälschung zu begehen? Nun, die „romantische Sibylle“ gefiel sich darin, sich mit ihrem Verkehr mit berühmten Zeitgenossen wichtig zu tun. Die Erlebnisse und Unterredungen mit ihnen kleidete sie mit Vorliebe in das Gewand eines Briefwechsels, um sie dadurch aus dem Bereich der Wirklichkeit in das der Poesie zu erheben. Dabei nahm sie es mit der Wahrheit nicht genau. So hat sie sich aus Goethes Gedichten mehr zugeeignet, als ihr zukam, Anklänge an Gedichte Goethes bisweilen erst nachträglich in ihre Briefe hineingetragen, Briefe Goethes erweitert oder gekürzt, willkürlich „übermalt“ [3]). So mag sie auch gelegentliche Äußerungen Beethovens, mit seiner Verehrung für sie verknüpft, mit poetischer Freiheit in Briefform umgegossen und so ihren Lesern dargeboten haben. Dem ästhetischen Zwecke ordnete sie die innere Wahrheit unter. Ihre lebhafte Phantasie ging oft mit ihr durch, so daß sich ihr die Grenze zwischen Wirklichkeit und Einbildung verwischte. Frau Rat Goethe, die sie genau kannte, schreibt an sie am 7. Oktober 1808[4]): „Du hast mir ja schon manchmal hier auf Deinem Schemel die Unmöglichkeiten vorerzählt, denn wenn Du, mit Ehren zu melden, ins Erfinden gerätst, dann hält Dich kein Gebiß und kein Zaum ..... manchmal mein ich aber, es müßte wahr sein, weil Du alles so natürlich vorbringen kannst.“ Bettina selbst sagte einmal zu Moritz Veit, einem Buchhändler und Schriftsteller, in unverfälschtem Frankfurtisch: „Sie müsse mir nicht alles glaube, ich bin so verloge[5])“. Varnhagen nennt sie ohne Umschweife „frech und schamlos im Lügen“. In „Ilius Pamphilius“ schreibt sie: „Leute, die sich ohne Anmut ausdrücken, sagen mir öfters, ich lüge. Sie aber wissen das besser.“ Wir wollen nicht so hart urteilen wie Varnhagen, sondern uns „mit Anmut ausdrücken“ und sagen: Bettina hat mit Äußerungen Beethovens in poetischer Freiheit nach Belieben geschaltet und die fraglichen beiden Briefe in guter Absicht, vermischt mit leicht begreiflicher weiblicher Eitelkeit, frei erfunden. Wie sehr sich in ihrem Hirn bisweilen Wahres und Falsches mischte, dafür zum Schluß ein Beispiel. In einem Briefe an den bayrischen Appellrat Dr. A. B. schreibt sie über ihren ersten Besuch bei Beethoven[6]): „Seine Wohnung ist ganz merk-

---

[1]) Berlin, Otto Janke, 5. Aufl. 1902, 6. Aufl. 1908.
[2]) S. Kalischer: Beethovens sämtliche Briefe. Bd. II, S. 3.
[3]) G. v. Loeper: Briefe Goethes an Sophie La Roche und Bettina Brentano. Berlin, Wilh. Hertz, 1879.
[4]) Bettina v. Arnim: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde.
[5]) L. Geiger: Dichter und Frauen. Berlin 1896. [6]) Paul Wiegler: Beethoven. Berlin, Ullstein.

würdig, im ersten Zimmer zwei bis drei Flügel, alle ohne Beine auf der Erde liegend". Wie hat sie dann Beethoven nur spielen können! Wahrscheinlich auch auf der Erde liegend! Nein, der dreichörige Broadwood-Flügel, den ihm englische Freunde geschenkt hatten, und der vierchörige Flügel des Fabrikanten Graf, den der Mechaniker Mälzel mit einem Schalltrichter versehen hat, waren niemals der Beine beraubt und stehen auch heute noch fest auf den Beinen, der eine im Liszt-Museum in Weimar, der andere im Beethovenhause in Bonn.

Ludwig van Beethoven

Zum hundertjährigen Todestage

Von Konzertmeister Georg Schmidt in Schweinfurt am Main 1927

Wie Jupiter auf des Olympos Throne
Bist Herrscher du in deiner Töne Reich,
Und stolz schmückt deine Stirn die Siegeskrone,
Im Glorienscheine strahlst du göttergleich.

Unendlich leuchten deines Geistes Tiefen
In überird'schem Glanze wie das Meer,
Als ob geheime Mächte still dich riefen
Aus himmlischen Gefilden zu uns her.

Es trug dein Genius dich auf Adlersschwingen
In stolzem Siegesflug zum Sternenzelt
Und deiner Symphonien Jubelklingen
Durchzog mit Donnerbraus die ganze Welt.

Wir lauschen still dem Klange deiner Leier
Und weltentrückt faßt uns ein süßer Wahn,
Du ziehst in der Begeist'rung hellem Feuer
An deine Brust voll Wonne uns hinan.

Unsterblich hat dein hehres Lied besungen
Den edlen Heros auf dem Schlachtenfeld,
Im Leidenskampf hast du dich selbst bezwungen,
Du bist fürwahr der größte Siegesheld.

Ob auch Dämonen grimmig dich bedrohten,
Der Feinde Heer umtobte deine Bahn,
Es warf des Schicksals Macht dich nicht zu Boden,
Du strittst mit Löwenmut wie ein Titan.

Es war dein Herz durch Leiden wild zerrissen,
Die rauh zerstörten deines Lebens Traum,
Erschütternd deines Schmerzes Töne fließen
In dumpfen Klagen durch den Weltenraum.

Ob auch Verzweiflung tobte dir im Busen,
Nach oben hobst du gläubig auf den Blick,
Es neigten sich zu dir herab die Musen
Und gnädig gab dich Gott der Kunst zurück.

Du hast den ganzen Erdenball entzündet
Durch deines hehren Genius Flammenschein,
Was deine Göttersprache uns verkündet,
Tönt ewig in der Menschen Herz hinein.

Es mögen auch Jahrtausende versinken
Im breiten Strome der Vergänglichkeit,
Im Ruhmesglanz wird stolz dein Name blinken,
Unsterblich lebst du fort für alle Zeit.

Der Einfluß Pestalozzis auf den Gesangsunterricht der deutschen Volksschule und damit der musikalischen Volksbildung

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig

Pestalozzi (die Wiederkehr seines 100. Sterbetages feierte die pädagogische Welt am 17. Februar) war nach dem Urteile seines Freundes H. G. Nägeli „stockunmusikalisch". Zudem besaß er nach Aussage seines Zeitgenossen Joh. Fried. Herbart, der übrigens als beachtlicher Komponist zu gelten hat, das unverständlichste Sprechorgan der Welt. — Und dennoch hat dieser Mann mit seinen „unermeßlichen Intuitionen" stark befruchtend auf seine Zeit eingewirkt in bezug auf einen gehobenen, methodisch geordneten Gesangunterricht.

In jenen Tagen herrschte in der deutschen Volksschule bezüglich einer vernünftigen Lehrweise vor allem im Lesen und Singen der roheste Mechanismus mit seiner unerhörten Kinderquälerei. Pestalozzi ging zur Beseitigung des widersinnigen Buchstabierens zurück auf den Lautklang. Vor ihm hatte keiner im musikalischen Deutschland den Zugang zu dieser Erlösungstat an der Jugend der deutschsprechenden Länder und Gaue gefunden.

Dieser Mann mit seinem an Menschenliebe übervollen Herzen war wegeweisend vorgeschritten bis dahin, daß er die rauhen, ungelenken Alemannenkehlen der Kleinen seiner Schule systematisch übte, so daß Herbart bei seinem Besuche Pestalozzis in Burgdorf (1801) überrascht war von der Klarheit und Reinheit der Sprachbildung dieser aus den ärmsten, verwahrlosten Kreisen zusammengelesenen Kinder. „Die Aussprache dieser Kinder tat meinem Ohre wohl", gesteht Herbart. Dabei soll nicht unerwähnt bleiben, daß die Bauern der zuständigen Gemeinde ihren Lehrer auf jede Weise wegen dieser seiner Übungen in der Erfassung des Elementaren öffentlich lächerlich zu machen sich nicht schämten. Pestalozzi hatte ganz richtig erkannt: „Das Kind muß erst reden lernen, ehe man mit ihm reden kann". Die Anwendung dieses Grundsatzes auf den Schulgesangunterricht vollzogen seine zwei musikalisch reichbegabten Freunde: Hans Georg Nägeli (1773—1836) und Michael Traugott Pfeiffer (1771—1850), geboren in Sulzfelden bei Würzburg[1]).

Es war einer der treibenden Gedanken Pestalozzis und seiner beiden Freunde, die Jugend bis dahin zu befähigen, daß einst der Hausvater sich in den Stand gesetzt sähe, nach des Tages Arbeit und in der Stille des Sonntags mit den Seinen Gesangsmusik zu pflegen, und so erstrebte er, durch den Geist der Tonkunst das Herz des Volkes zu den reineren Freuden des Lebens zu erheben. — Er geht auch hierin auf die „Mutterschule" zurück[2]).

Der „stockunmusikalische" Pestalozzi sagte es der musikalischen Welt seiner Zeit: „Man kann das Kind in Rücksicht auf die Sprachtöne nicht dem Zufall überlassen, ob sie dem Kinde früh oder spät, in Menge oder sparsam vor die Ohren gebracht werden. Es ist wichtig, daß sie in ihrem ganzen Umfange und so früh als möglich zum Bewußtsein kommen."

[1]) Vgl. „Die Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen" von Mich. Traug. Pfeiffer und Hans G. Nägeli, Zürich 1810, Verlag Nägeli.
[2]) Vgl. „Wie Gertrud ihre Kinder lehrt."

Das Schönste, Treffendste, was je über den seelenbildenden Einfluß der Mutterstimme und des Mutterlautes gedacht und geschrieben worden sein dürfte, weiß dieser Mann mit dem überreichen Herzen der deutschen Mutter zu sagen: „Lieblicher als deine Stimme tönt deinem Kinde keine Menschenstimme. Sein Herz wallet, und Liebe lächelt auf seinen Lippen, wenn du nur redest.... Es ist der Sinn des Gehörs, durch den du vorzüglich auf seine Entwicklung hinwirken kannst.... Trage Sachen, die tönen, zu deinem Kinde, oder führe es zu denselben hinzu. Mache dein Glöcklein vor dem Kinde klingeln; bringe selbst Töne hervor und klatsche, schlage, klopfe, rede, singe — kurz, töne ihm, damit es sich freue, damit es an dir hänge, damit es dich liebe.... Hohe Anmut fließe von deinen Lippen, gefalle ihm auch durch deine Stimme."

Solch edle Begeisterung mußte Funken selbst aus Steinen schlagen. M. Tr. Pfeiffer hatte, durch Pestalozzi angeregt, nach dem Zeugnisse seiner Zeit einen Kinderchor gegründet, dessen Leistungen uns heute nach reichlich 100 Jahren seltsam anmuten: Pfeiffer schreibt: „Meinem Geschlechte möchte ich, um die Liebe und Freude eines Pestalozzi zu verdienen, dadurch recht nützlich werden, daß ich die Kinder, die ärmsten und hintangesetzten, singen lehre. Sie bedürfen des Gesanges; denn sie bedürfen des Schönen. Der Gesang ist das erste und wohlfeilste Schöne..." Musik ist ihm die Leiter, „um aus dem Häßlichen, Kleinlichen, Irdischen, Vergänglichen hinaufzusteigen zu dem Schönen, Erhabenen, Göttlichen, Ewigen"[1]).

Die Lehrart Pfeiffers war nachweislich die folgende:

1. Taktübungen, rhythmische Übungen;
2. Gehörübungen in Sekundschritten. Übung des Tongedächtnisses (!);
3. Rhythmisch-melodische Übungen;
4. Tondiktat;
5. Entwicklung des reinen Gehörs durch Akkordsingen;
6. Gesang mit Verstand und Ausdruck;
7. Beginn des (privaten) Instrumental-Unterrichts;
8. Die Tonreihen werden von den Kindern (!) nach Rhythmus und Melodik geändert;
9. Selbständigkeit ist Weg und Ziel.

Die Vortragsfolge eines Konzerts von Pfeiffer (Oberstimmen des gemischten Chores waren Kinder, denen von weither kommende Gäste nachrühmen „lieblichste Unbefangenheit, bescheidenes Selbstgefühl der Sicherheit", u. a.) bringt Sätze aus dem Messias: „Denn die Herrlichkeit Gottes" und „Ehre sei Gott in der Höhe". Und Pestalozzi stellt seinem Jünger das Zeugnis aus: „Er (Pfeiffer) hat die Natur auf der Tat ergriffen. Er stellt das musikalische Talent des Kindes in seine Harmonie mit seinen übrigen Anlagen und Kräften auf den Weg, auf dem es sich selbst gleichsam entstehen und wachsen sieht".

Der tiefste Grund, aus dem heraus damals ein H. G. Nägeli zur Bildung der ersten Männerchöre in der Schweiz und in Süddeutschland schritt, liegt in dem Gedanken Pestalozzis: Musik ist eines der Mittel zur Kunstbildung, und diese ist eines der Mittel zur allgemeinen Menschenbildung.

Die Musikfreunde von heute haben alle Ursache, sich dessen zu erinnern, was vor 100 und mehr Jahren in Hinsicht auf Kunsterziehung durch Musik geleistet worden ist.

[1]) Gesammelte Werke P. v. R. Seyffarth, Liegnitz bei Seyffarth. Band X 105ff.

Neuerscheinungen

Theodor Frimmel: Beethoven-Handbuch. Zwei Bände (A—O und P—Z). 8°, 477 u. 485 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.

Theo Abbetmeyer: Beethoven, ein Hymnus zu seinem 100. Todestage. 8°, 13 S. Otto Ulrich-Verlag, Heilbronn 1927.

Felix Huch: Der junge Beethoven. Ein Roman. 8°, 344 S. In „Büchern der Rose". W. Langewiesche-Brandt, Ebenhausen bei München, 1927. — Der Roman, von dem wir den Lesern eine kleine Probe in diesem Heft geben konnten, hat mit den allermeisten Künstlerromanen nichts zu tun. Der Verfasser, ein glühender Beethovenianer, hat sich mit der besten einschlägigen Literatur gründlich bekannt gemacht und gestaltet auf dieser Grundlage mit freier und doch gezügelter Phantasie — denn schließlich wissen wir trotz allem doch recht wenig über den jungen Beethoven — seinen Roman, den zu lesen eine Freude und Bereicherung bedeutet. Einige kleinere Irrtümer oder Schiefheiten können weitere Auflagen verbessern. Das Buch wird am 15. März ausgegeben.

Prof. Ferdinand Pfohl: Beethoven. Mit 91 Abbildungen, gr. 8°, 120 S. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing, 1926. — Eine gute Einführung des bekannten Musikschriftstellers in Beethovens Leben und Werke, für breitere Kreise bestimmt. Es steht aber doch allerlei in dem kleinen Buch, das den gewiegten Fachmann zeigt.

Walther Nohl: Ludwig van Beethoven als Mensch und Musiker im täglichen Leben. 2. erweiterte, mit 38 zeitgenössischen Bildern versehene Auflage. 8°, 186 S. Stuttgart, C. Grüninger Nachf., 1927. — Es handelt sich um abgeschlossene Artikel des bekannten Beethovenschriftstellers über Beethoven als Klavierspieler, B. als Komponist, B. als Lehrer, B. in den Konzerten, Ein Beethoven-Konzert.

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf und Härtel auf das Jahr 1927. 8°, 176 S. — Voraussichtlich wird das Jahrbuch 1927 des berühmten Verlags zu den bemerkenswertesten, Beethoven gewidmeten Erscheinungen in diesem Jahr gehören, weil es ganz den Anschein hat, als werde das Beethovenjahr ziemlich steril an wichtigeren Beethoveniana sein. Der wichtigste der zahlreichen Aufsätze, von denen jeder mit dem Verlagshaus in irgendwelcher Verbindung steht, ist der über die Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 (von V. Lütge), der vor 20 Jahren das größte Aufsehen erregt hätte, heute aber in der großen Öffentlichkeit kaum vermerkt wird; eins der Zeichen der Zeit in unserer Stellung zu Beethoven. Einige Bemerkungen über den Aufsatz finden sich unter Leipziger Musiknachrichten. Auf den Inhalt des Jahrbuchs, das u. a. auch die erste farbige Abbildung des Waldmüllerschen Beethovenbildes von 1823 bringt, ferner zudem als eine bibliographische Leistung ersten Ranges zu werten ist, kommen wir später zurück.

Karl Storck: Geschichte der Musik, 2 Bände. VI. Aufl. ergänzt und herausgeg. von Dr. Julius Maurer. 8°, 484 u. 466 S. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandl., Stuttgart 1926.

Rudolf Malsch: Geschichte der deutschen Musik, ihrer Formen, ihres Stils und ihrer Stellung im deutschen Geistes- und Kulturleben. 8°, 360 S. Mit Notenbeisp. und Bildern. Chr. Fr. Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde 1926.

Hans Pfitzner: Verzeichnis sämtlicher erschienenen Werke, herausgeg. vom Hans Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst. Mit einem Vorwort „Hans Pfitzner und die absolute Musik" von Alexander Berrsche. 8°, 41 S. Otto Halbreiter, München 1926. — Allen Pfitzner-Freunden wird die 2. Auflage dieses ausführlichen Verzeichnisses, dem ein sehr anregender Aufsatz von Berrsche vorangeht, sehr willkommen sein.

Richard Wickenhauser: Anton Bruckners Sinfonien, ihr Werden und Wesen, II. Bd.: 4. bis 7. Sinfonie. Kl. 8°, 145 S. Reclams Universalbibl. Nr. 6725/26.

G. Meyerbeer: Die Afrikanerin. Vollständiges Opernbuch, herausgeg. und eingel. von Gg. Rich. Kruse. K. 8°, 650 S. Reclams Universalbibl. Nr. 6728.

Dr. Fritz Piersig: Die Einführung des Horns in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode J. S. Bachs. 8°, 144 S. Verlag Max Niemeyer, Halle a. S.

Eugen Tetzel: Rhythmus und Vortrag. Mit 160 Notenbeisp. und einigen Tabellen. Gr. 8°, 108 S. Wölbing-Verlag, Berlin 1926.

Rudolph F. Procházka: Der Kammermusikverein in Prag. Denkschrift zur 50jährigen Gründungsfeier. Gr. 8°, 92 S. Mit Bildern, Faksimiles und einem statistischen Überblick der aufgeführten Werke, ihrer Komponisten und Interpreten. Verlag und Herausgabe vom Kammermusikverein Prag.

Jahrbuch des Reussischen Theaters 1925—1926. Hrsg. von Heinrich XLV., Erbprinz Reuss. gr. 8°, 59 S. Leipzig, Tondeur und Säuberlich, 1926. — Ein schmuckes, kleines Jahrbuch, das verschiedene, mehr oder weniger bemerkenswerte Artikel über Fragen des Theaters (Schauspiel, Oper, Pantomime) nebst dem Spielplan des Reussischen Theaters usw. und interessanten Bühnenbildern enthält.

Besprechungen

Neuere Beethoven-Literatur

KARL KOBALD: Beethoven. Seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur, Gesellschaft und Landschaft. 8°, 428 S. Amalthea-Verlag, Zürich-Wien 1927.

Schon in seinem schmäleren Buche „Altwiener Musikstätten" hat sich der Verfasser als gut beschlagener Kenner Wiens zur Zeit der musikalischen Klassiker gezeigt. Das vorliegende Buch bekundet, daß er sich in die Beethovenliteratur, ohne sie in ihren wichtigsten Werken ganz erschöpfend zu kennen, ziemlich gut hineingelesen, daß er aber vor allem auch in das allgemeine Kunst- und Kulturleben der Beethovenzeit guten Einblick hat. Um dieser allgemeinen Wiener Umweltschilderung willen, die in solchem Umfang noch keine Lebensbeschreibung des Tondichters aufweist, sei das Werk in erster Linie bewillkommnet; in zweiter wegen der äußerst reichhaltigen, teilweise sehr seltenen oder ganz unbekannten Bildbeigaben: Bildnisse von Beethoven und seinen Bekannten, Häuser- und Landschaftsansichten und sonstige denkwürdige Stätten, Material, das vorzugsweise nach alten Originalen oder Stichen dargeboten ist. Was über Beethoven — meist ausführlich nach den Erinnerungen seiner Zeitgenossen — mitgeteilt wird, ist wohl ausnahmslos schon bekannt, auch nicht immer kritisch verarbeitet. Hier sei nur darauf verwiesen, daß S. 163ff. neben Giulietta Guicciardi u. a. auch noch Therese Brunsvik als Kandidatin auf den Platz der „Unsterblichen Geliebten" marschiert; dabei hat La Mara, die wichtigste neuere Vertreterin der Brunsvik-Hypothese, schon 1920 in ihrem Büchlein „Beethoven und die Brunsviks" (bei Fr. Kistner & C. F. W. Siegel in Leipzig) ihr ganzes darauf errichtetes Gebäude selbst umstoßen müssen, da es sich herausgestellt hat, daß der Louis, den Therese einst in romantischer Schwärmerei verehrte, kein Beethoven sondern ein Graf Migazzi gewesen ist. Auch mancherlei Kleinigkeiten, die sich nicht auf bloße Druckversehen beschränken, wären zu vermerken, seien hier aber übergangen. Endlich sei gesagt, daß mancherlei, was für die ehemaligen Wiener im Hinblick auf den Meister nicht gerade ehrenvoll ist, nur kurz gestreift ist, wie auch auf Beethovens mannigfache abschätzigen Äußerungen über die Wiener nicht näher eingegangen wird. M. U.

ALFRED OREL: Beethoven. 8°, 208 S. Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien 1927.

Dieses Buch des Wiener Musikgelehrten ist mit dem Blick auf weite musikfreudige Leserkreise und dennoch mit großer Sachkunde und Sorgfalt aus der Geistigkeit österreichischer Umwelt geschrieben. Auf knapp 200 Oktavseiten wird das Wichtigste über das Leben und das Schaffen Beethovens gesagt; Anhänge bringen u. a. eine Stammtafel der Familie des Meisters, die wichtigsten Daten seiner Lebensgeschichte und eine systematisch-chronologische Übersicht über die Werke. Aus den mancherlei Anschauungsbeigaben sei vor allem die erstmalige vollständige Nachbildung des einzigen bekannten Briefes Beethovens an Grillparzer hervorgehoben. Dem innerlich und äußerlich ansprechenden Buche sei die verdiente Empfehlung mitgegeben. M. U.

JOSEPH AUG. LUX: Beethovens unsterbliche Geliebte. Der Roman seines Lebens, Liebens und Leidens. (Romane berühmter Männer und Frauen.) 8°, 351 S. Verlag R. Bong, Berlin 1926.

In der Gegenwart, einer Blütezeit des Musikerromans, hat sich eine ganze Reihe von Romanschriftstellern der Darstellung von Beethovens Lebensweg oder dessen einzelner Staffeln angenommen. Auf seinen 100. Todestag sind es zusammen nicht weniger als zehn Romane oder Novellen, die schon erschienen sind oder erst noch erscheinen sollen, vorausgesetzt, daß ihrer nicht noch das Mehrfache wird. Wohl der sympathischste unter den in dieser Zeit schon veröffentlichten, ist der obige von J. A. Lux, dem wir u. a. schon einen schönen Schubert-Roman verdanken. Das sei im voraus gesagt, obgleich er besonders La Maras neueste Forschungen — Beethoven und die Brunsviks (Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1920) — gar nicht mit einbezieht. Daß Lux mit dem auf den Titel gesetzten geheimnisvollen Wesen immer noch auf Therese Brunsvik abzielt, ist immerhin so eine Tücke des Schicksals, fällt aber eben in einem Roman nicht sehr ins Gewicht. (Bekanntlich hat La Mara, die letzte ernsthafte Werberin für Therese Brunsvik in der Frage, durch ihre eigenen Forschungen eines Besseren belehrt, selbst Thereses Anwartschaft in obigem Buche endgültig zurückgenommen; dafür leider aber wieder eine falsche Dame, Thereses Schwester Josephine Deym, gesetzt.) Aber sonst hat sich der Verfasser gut um Beethovens Lebensgang und Eigenheiten gekümmert (bitte in der nächsten Auflage nur den fatalen Druckfehler auf S. 348 zu beseitigen, der Meister sei am 27. statt 26. März verschieden) und das Buch auch als Roman nett aufgebaut. Der Gewohnheit der Sammlung entsprechend, wird es von allerhand zeitgenössischen Bildern und Handschriften-Nachbildungen geschmückt. Zu dem zwischen S. 32 und S. 33 eingefügten, erst vor kurzem aufgetauchten unbezeichneten Ölgemälde sei indes bemerkt, daß seine Authentizität doch recht fraglich ist. M. U.

MAX UNGER: Beethovens Handschrift. Veröffentlichungen des Beethovenhauses, 4°, Verlag des Beethovenhauses, Bonn 1926.

Max Unger, einer der besten Kenner der Handschrift Beethovens, beabsichtigt, dem „Leser Gelegenheit zu bieten, sich mit den eigenartigen Buchstaben und Musiknotierungen des Tondichters vertraut zu machen". Das ist durch die Art der Darstellung aufs beste gelungen. Das Heft enthält neben einer Beschreibung der Buchstaben- und Notenschrift faksimilierte Zusammenstellungen aller kleinen und großen lateinischen und deutschen Buchstaben sowie Faksimiles und erläuterte Übertragungen von je drei Briefen und Musikstücken aus verschiedener Lebenszeit. Auf kleinem Raume ist so eine Fülle des Interessanten vereinigt.

Dr. Paul Mies, Köln.

ALFRED STIER: Das Heilige in der Musik. 8°, 31 S. E. Weise, Dresden.

SIEGFRIED OCHS: Der deutsche Gesangverein III. 8°, 175 S. Max Hesse, Berlin.

Die Laune der Schriftleitung, die mir gleichzeitig die Schriften von Stier und Ochs zur Besprechung zugehen ließ, erweckte bei mir (außer Torerogelüsten) eine alte Schulbankerinnerung: unser Lehrer pflegte träumerischen Schülern zuzurufen: „Stiere nicht, — ochse lieber!". Das Studium der vorliegenden Bücher läßt mich an der unbedingten Berechtigung jener schulmeisterlichen Mahnung zweifeln; es gehört eben beides zusammen: die nachdenkliche Anschauung und Durchdringung, wie sie Stier auf einem Sondergebiet durchführt und die tatkräftige praktische Erarbeitung, für die S. Ochs Anleitung gibt. — Die kleine Schrift über das Heilige in der Musik wird jedem ernsthaften Kirchenmusiker Anregung geben und vielen Anlaß zur Selbstbesinnung sein, wenngleich man in Einzelheiten abweichender Meinung sein kann. (So z. B. widerlegt der Name des großen Subjektivisten Schütz den Satz: ‚in der schöpferischen Periode unserer Kirchenmusik, die mit Bach ihr Ende fand, lebte alle protestantische Musik aus dem Choral'.) Ein hoher religiöser Ernst durchzieht die wertvollen Ausführungen Stiers. — S. Ochs gibt in dem III. Band seines „Gesangvereins", in dem er sich dem Schaffen Haydns, Beethovens, Bruckners und Brahms zuwendet, wiederum eine Fülle wertvollster Hinweise aus dem reichen Schatze seiner langjährigen Erfahrung hinsichtlich der Aufführungspraxis, — eine wahre Fundgrube für den Chorleiter und Dirigenten, wie für jeden Chorsänger.

Domorganist Zillinger, Schleswig.

ALGERNON ASHTON: Klaviersonaten zu zwei Händen, op. 150, 161 und 164 bei Ries und Erler, Berlin, op. 168 und 172 bei R. Forberg, Leipzig.

Es ist nicht viel zu sagen über diese langatmigen, inhaltlich etwa auf Mendelssohn zurückgreifenden Sonaten. Vielschreiber-Arbeiten, die für deutsche Pianisten und Klavierlehrer kaum in Frage kommen.

Heinz Schüngeler.

FRANZ LISZT: „Die Glocken von Genf" (Les cloches de Genève). Für Klavier. Erste Fassung, neu herausgegeben von Bruno Hinze-Reinhold. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Der Leiter der Weimarer Staatlichen Musikschule und feinsinnige Konzertpianist Prof. Hinze-Reinhold hat mit dieser Neuausgabe der, zu Unrecht aus dem Handel verschwundenen ersten Fassung des herrlichen Nocturnes aus dem Schweizer-Band der „Wanderjahre" (Années de Pelerinage) dem Konzertsaal eins der schönsten Stücke Liszts in seiner unvergleichlich wertvolleren und wirkungsvolleren Originalgestalt zurückerobert. In vorbildlicher Form: nicht nur das poetische Motto ist ihm wieder vorangestellt (alle großen Editionen haben heute eine wahre Angst vor Mottos und Gedichten und unterdrücken sie am liebsten, unser herzenskalten nüchternen Zeit entsprechend, selbst bei unsren großen Meistern!), sondern auch die heute allein übliche zweite, spätere Fassung ist in dem abweichenden, harmonisch im Baß verdünnten Anfang zum bequemen Vergleich in kleinen Typen daruntergesetzt. Dazu eine vorzügliche Befingerung und sorgfältige Durchführung der Pedalisierung. Keiner unsrer Konzertpianisten und akademischen Meisterlehrer wird an dieser Neuausgabe vorübergehen können! W. N.

EWALD STRÄSSER: Kleine Sonate, op. 54, für Klavier. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Der Rheinländer Strässer hat den Mut und Charakter, sich und seiner kerndeutschen, etwas herben und spröden Natur treu zu bleiben und eine meisterlich geformte und intim durchgefeilte kleine Sonate zu schreiben, die ganz und gar aus Brahmsschem Geist geboren ist und daneben von Schubert (Seitenthema des ersten Satzes) und Schumann (Mittelteil des langsamen Satzes) gesegnet wird. Dazu kommt als eigentlich Strässerisches, Rheinisches und Moderneres eine freiere, farbigere Tonalität, eine große rhythmische Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit und eine zarte romantische Poesie; — wie entzückend ist der gleichsam improvisatorische Ausklang des ersten Satzes, wie sinnig und allem effektvollen Abgang abhold der träumerisch verdämmernde des letzten! Es tut unendlich wohl, in unsern Tagen mechanisierter Unmusik einem Stück echter Musik zu begegnen, die nicht nur innerlich und ernst empfunden, sondern auch mit überlegener Meisterschaft gekonnt ist. Und so empfiehlt sich dieses schöne kleine Werk des liebenswerten und charaktervollen rheinischen Meisters ganz von selbst! W. N.

Kreuz und Quer

Zu unserem Beethovenheft

ist vor allem zu bemerken, daß der Aufsätzen gewidmete Teil des Heftes auf Kosten vor allem der Musikberichte erweitert wurde. Das möge auch symbolisch aufgefaßt werden, denn auch Beethoven verdichtete die Form inhaltlich. Trotzdem mußten weitere Aufsätze zurückgestellt werden, u. a. ein solcher des Hauptschriftleiters über die Tonica-Dominanten-Stelle in der Eroica, als Beispiel dafür, was es am dringendsten bei Beethoven zu erkennen gäbe, wenn wir nur einmal wirkliche Beethovenianer sein und nicht über Entscheidendes entweder wegsehen oder mit ihm es uns allzu leicht machen wollten. Indessen, wir werden das ganze Jahr hindurch uns immer wieder mit Beethoven im besonderen beschäftigen. — Leider mußte aber auch der Nekrolog über den plötzlich verstorbenen Prof. Ludwig Riemann wegfallen, dessen Verlust die Zeitschrift in doppeltem Sinne trifft.

Robert Fuchs zu seinem 80. Geburtstag

Wenn „Deutsch sein" heißt „eine Sache um ihrer selbst willen tun", so ist Robert Fuchs ein Deutscher im edelsten Sinne des Wortes: er ist zeitlebens in seiner Kunst aufgegangen und hat seinem inneren Schaffensdrange gehorcht, ohne sich um die Gunst der Mitwelt zu kümmern und ohne selbst zu dem Erfolg seiner Werke beizutragen. Darum ist der allzubescheidene Wiener Altmeister, der am 15. Februar seinen 80. Geburtstag feierte, leider viel zu wenig bekannt. Zwar liest man hier und da in den Zeitungen, irgendein junges aufstrebendes Talent sei ein Schüler von Robert Fuchs gewesen, desselben Fuchs, der einst der Lehrer eines Hugo Wolf, Gustav Mahler, Kamillo Horn, Franz Schreker, Karl Lafite, Zemlinsky, E. W. Korngold und anderer namhafter Komponisten und Dirigenten war, hatte er doch seinerzeit durch 37 Jahre (1875 bis 1912) an der Wiener Musikakademie als Professor gewirkt gleich seinem älteren Bruder Joh. Nep. Fuchs, der seinerzeit in Wien Direktor des Konservatoriums und Hofopernkapellmeister war. Man weiß vielleicht auch noch, daß Johannes Brahms Fuchs aufs eifrigste förderte und ihn in den Billrothschen Freundeskreis einführte.

Aber von den eigenen Tonschöpfungen des greisen Meisters kennen viele nur seine Serenaden für Streichorchester und diese zumeist nur dem Namen nach; mit deren Erwähnung ist Fuchs denn auch in den meisten Musikgeschichten abgetan. Gehaltvoller jedoch als diese sind seine drei Sinfonien und die stimmungsvolle Ouvertüre zu Grillparzers Trauerspiel „Des Meeres und der Liebe Wellen", welche die sanfte Schwermut des schönsten deutschen Liebesdramas in kongenialer Weise in Töne umsetzt. Auch eine Fülle guter Kammermusik hat uns Fuchs geschenkt: 2 Klavierquartette, 3 Streichquartette, mehrere Streichquartette, mehrere Streichterzette und Klaviertrios; unter letzteren seien die Phantasiestücke op. 57 für Klavier, Geige und Bratsche sowie sein letztes Trio (op. 115) für die gleiche Besetzung hervorgehoben. Die Krone seiner Kammermusikwerke bildet das prächtige Klarinettenquintett (Werk 102), in welchem er Klangwirkungen von besonderem Wohllaut erzielt. Ferner seien genannt seine 6 Violin-, 2 Cello- und 2 Klaviersonaten sowie eine für Viola und eine für Kontrabaß; endlich seine groß angelegte Harfenphantasie (op. 85). Ungemein ansprechend sind seine vielen kleinen Stücke für Klavier, zwei- oder vierhändig, für Violine oder Cello und Klavier, seine Phantasiestücke, Intermezzi, Amoretten usw., namentlich aber seine Jugendalbums und Miniaturen, in denen er es versteht, der Jugend in schlichter Weise zu Herzen zu sprechen. Von hervorragender Klangschönheit sind seine Frauenchöre („Elfen und Zwerge", „Die Narzissen" und andere). Sein größtes Chorwerk ist die Kantate „Mariä Himmelfahrt" (Vertonung einer Marienlegende von Max Kalbeck) für gemischten Chor, Baritonsolo und Orchester. Der Vollständigkeit halber seien noch seine Messen, seine Männerchöre, seine Lieder sowie zwei Opern („Die Königsbraut" und „Die Teufelsglocke") erwähnt.

Fuchs gehört gewiß nicht zu den allergrößten Meistern, auch schafft er meist in kleineren Formen, aber auf seinem engeren Schaffensgebiet leistet er Vorbildliches. Vor allem sind seine zahlreichen Klavier- und Kammermusikwerke durchweg echte deutsche Hausmusik und haben auch großen erzieherischen Wert. —

Der Künstler Fuchs stammt aus Wiens besseren Tagen, aus jener zweiten musikalischen Blütezeit der Donaustadt, in der ein Brahms, ein Bruckner, ein Johann Strauß in ihren Mauern lebten und schufen. Aber auch seine menschlichen Eigenschaften erinnern lebhaft an die damalige Zeit, namentlich eine Bescheidenheit nach außenhin und eine feine Zurückhaltung, wie sie bei den heutigen Künstlern wohl nur äußerst selten zu finden sind. Auch in seinem Wiener Heim fühlt man sich in eine größere Vergangenheit versetzt. Von einer neuen Seite lernt man ihn in Admont kennen. Hier in der grünen Steiermark ist er nur der seiner Erholung lebende Sommergast; er, der gebürtige Steirer (er stammt aus Frauenthal), kann mit den Älplern ganz zwanglos und natürlich verkehren und fühlt sich auf diesem von der Natur begünstigten Fleckchen Erde, das von drei Seiten die mächtigen Kalkberge des Gesäuses umgeben, am wohlsten. Hier hat er im vertrauten Umgang mit der Natur so manchen schweren Schicksalsschlag überwunden; hier sind viele seiner Werke entstanden.

Zu seinem 80. Wiegenfest aber wünschen wir dem kerndeutschen Meister, daß endlich einmal seine hochwertigen Schöpfungen so gewürdigt und verbreitet werden, wie sie es verdienen!

Karl Brachtel (Troppau).

Nachwort der Schriftleitung: Soeben trifft die Nachricht ein, daß Rob. Fuchs gestorben ist.

Zur Charakteristik der Tonarten

Mein kurzer Hinweis auf S. 35 des Januarheftes hat über Erwarten schnell in einem Artikel des Februarheftes von Dr. Max Unger-Leipzig einen Widerhall gefunden. Zunächst ist Dr. Unger im Irrtum, wenn er in mir einen unbedingten Verfechter der „Charakteristik der Tonarten“ sieht. In meiner Dissertation vom Jahre 1912 habe ich geglaubt, dieselbe ebenso wie Unger ablehnen zu müssen. Inzwischen sind mir bei meinen Arbeiten über Beethoven, die ich in meinem Buche „Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles“ dargestellt habe, und in Untersuchungen über Schubertsche Lieder, die ich demnächst zu veröffentlichen gedenke, eine Anzahl Beobachtungen und Tatsachen aufgefallen, die mich in meiner Ansicht über die Charakteristik der Tonarten zum mindesten stutzig gemacht haben. In einem bin ich allerdings auch jetzt noch einer Meinung mit Dr. Unger: daß die bisherigen ästhetischen Bearbeitungen des Problems eine Lösung noch nicht gebracht haben. Dasselbe ist noch immer ungeklärt. Völlige Verneinung und Abweisung trägt aber nie etwas zur Klärung eines Problems bei.

So war die Absicht meines Hinweises die, die Behandlung des Problems einmal von der ästhetischen auf die experimentelle Seite abzubiegen. Daß der von mir geschilderte Versuch, der im übrigen der Eingebung des Augenblicks entsprang, in dieser Form verbesserungsfähig war, meine ich in meiner Schilderung angedeutet zu haben. Leider fehlt mir auf lange hinaus die Zeit, das Problem in der angedeuteten Form systematisch durchzuführen. Bei systematischen Versuchen sind die von Unger gerügten Fehler der Kenntnis der Originaltonart, der Beeinflussung der Versuchspersonen, der Versuchspersonen mit absolutem Gehör leicht auszuschalten. Dagegen habe ich den Einfluß des Klavierklanges durchaus nicht vergessen, wie Unger meint.

Es wäre an sich schon wichtig, zu wissen, ob auf dem Klavier eine Charakteristik der Tonarten vorhanden wäre. Unger selbst hält das ja für möglich. Dann aber ergibt sich als Resultat, was er sonst schroff abweist, daß z. B. Ges-Dur auf dem Klavier unabhängig von der Höhe der Stimmung des Instrumentes immer den gleichen Charakter hat! Das wäre von größter Bedeutung für die Frage der Liedtransposition. Daß an passend gewählten Beispielen dann im weitern Verlaufe auch andere Instrumentalklänge zu untersuchen sind, ist selbstverständlich.

Nicht ein irgendwie endgültiger Versuch sollte mein Hinweis sein, irgendwelche bindende Schlüsse aus ihm auf den Charakter oder Nicht-Charakter der Tonarten wollte ich nicht ziehen

und habe ich auch nicht gezogen; nur zu einer neuartigen Behandlung des Problems wollte ich anreizen. Denn ich glaube, daß hier Möglichkeiten gegeben sind, diese Frage einer Klärung näher zu bringen. Es erübrigt sich fast, zu sagen, daß dieser Weg gerade im Sinne der von Unger angeführten experimentellen Psychologie eines Wilhelm Wundt, Meumann usw. ist.

Dr. P. Mies.

Zu „Stimme und Sexualität"

Prof. Kassekert-Dux stellt in Nr. 1, 1927 der Z. f. M. fest, daß das Problem von Stimme und Sexualität bereits vor Erscheinen meines Buches: „Stimme und Sexualität, das Problem der inneren Zusammenhänge von Gesang und Drüsenfunktion", Dörffling und Franke, Leipzig 1926, von Prof. Meisel in seiner Schrift: „Der Weg zur Schönheit und Tragfähigkeit der Stimme" behandelt worden ist.

Dazu habe ich folgendes zu bemerken:

1. Ich habe — wie Kassekert richtig annimmt — Meisels Schrift vor Erscheinen meines Buches nicht gekannt.
2. Frau Martienssen machte mich in liebenswürdiger Weise etwa 4 bis 6 Wochen nach Erscheinen meines Buches auf Meisels Schrift aufmerksam, wofür ich ihr sehr dankbar war.
3. Wie kam es, daß mir Meisels Schrift entgehen konnte?
   Einmal läßt der Titel der Meiselschen Schrift: „Der Weg zur Schönheit und Tragfähigkeit der Stimme" auch nicht im geringsten erkennen, daß hier Beziehungen von Stimme und Drüsenfunktion erörtert werden. Im allgemeinen wählt man als Autor einer wissenschaftlichen Schrift einen solchen Titel, der auf den eigentlichen Inhalt schließen läßt. Zum andern ist Meisel Anhänger der Arminschen Lehre — aus welcher Tatsache sich auch der verschleierte Titel seiner Schrift erklärt — und dadurch hauptsächlich in Armins Kreisen bekannt. Da ferner Arminschüler (Wenk, Thausing) es verschmähen, in ihren Veröffentlichungen ausführliche Literaturangaben zu machen und mir der Zufall das Meiselsche Heft nicht in die Hand führte, entging mir diese 1922 erschienene Schrift.
4. möchte ich feststellen, daß ich — auch nach Kenntnis der Meiselschen Schrift — dennoch mein Buch: „Stimme und Sexualität" geschrieben hätte. Mir wären allerdings mit dieser Kenntnis viele zeitraubende Vorarbeiten erspart geblieben. Doch gibt mir mein Buch die Gewißheit, dem Leser in wissenschaftlicher Form das Thema nahe gebracht zu haben, ohne daß ich meine Arbeit auf eine „Methode" oder gar auf das „Stauprinzip" basiert hätte. Aber ich gebe gern jedem Pferde den Hafer, den es verdient.... Friedrich Leipoldt.

Zur Erwiderung Leipoldts wäre abschließend zu bemerken: Herr Leipoldt gibt die Priorität Meisels bezüglich der gemachten Entdeckungen zu. Allerdings bleibt die Ähnlichkeit vieler Stellen im Texte beider Broschüren unaufgeklärt, umsomehr, als jeder der Autoren sich anderer Quellen bedient. Meisel zu einem Anhänger Armins zu stempeln, heißt seine Individualität unterschätzen. Wohl bedient er sich des Stauprinzips als Baustein, dasselbe ist aber von ihm in einer Weise verbessert und potenziert worden, daß etwas vollkommen Neues und vor allen Dingen für die Praxis Brauchbares entstanden ist. Prof. Hermann Kassekert-Dux.

Auch eine Beethoven-Ehrung

In einer kleineren, sehr musikliebenden Stadt Nordamerikas wurde vor nicht allzulanger Zeit unter feierlichen Zeremonien eine Büste von Beethoven enthüllt. Nachdem die Stadtkapelle aus diesem Anlaß die V. Sinfonie unter bemerkenswertem Beifall zum Besten gegeben hatte, bestieg das Stadtoberhaupt die Rednertribüne und ließ sich also vernehmen: „Wir haben soeben die V. Sinfonie von Beethoven gehört und gehen nun daran, seine Büste zu enthüllen. Dieser Musiker verdient eine solche Auszeichnung. Wir leben hier gewiß in einer musikalischen Stadt, aber ich darf die Behauptung wagen, ohne Widerspruch befürchten zu müssen, daß wir kaum fünf bis sechs Einwohner unserer Stadt nennen könnten, die heute imstande wären, ein solches Werk zu verfertigen". — Man sieht, auch in Amerika weiß man Beethoven zu schätzen.

Ernst Křeneks Jazz-Oper: Jonny spielt auf

erlebte ihre sensationelle Uraufführung an der Leipziger Oper. Musikalisch bedeutet sie — vom Text nachher — ein derart unverhülltes Bekenntnis zur Oper, daß sie im Lager der Modernen ein klein wenig enttäuschte, anderwärts aber insofern angenehm überraschte, als man endlich wieder einmal festes Opernland sieht, das bekanntlich in völlig anderen Gegenden als in dem ganz kleinen Bereich der modernen Musik liegt. Keine Spur einer bloßen, vom dramatischen Abstand nehmenden modernen „Musizieroper", wie sie z. B. auch Křeneks totlangweiliger „Sprung über den Schatten" gewesen war, vielmehr liegt eine Charakterisierungsoper mit sogar starkem Formtrieb im Sinne der älteren burlesken Oper vor. Hier, auf dem Gebiet einer zwar primitiven — primitiv ist schließlich die ganze Oper — aber plastischen und ganz unverbildeten Buffo-Charakterisierung, liegt sogar vor allem das Talent des Komponisten, so daß unverhohlen dem Wunsch Ausdruck gegeben werden kann, er möge sich nur recht tüchtig im Buffo-Gebiet herumtreiben. Vor allem auch deshalb, weil er über ein irgend welch tieferes Innenleben entweder überhaupt nicht oder doch zur Zeit nicht verfügt. Selbst geschlossene Gesänge werden aufgenommen, und der Neger-spiritual-song — wohl kaum Křeneks eigene Erfindung — trug sogar Beifall auf offener Szene ein und hätte nach früherer Opernsitte wiederholt werden müssen. Begleitet wird er von allerbrävsten Schulharmonien, steht hierin aber keineswegs einzig da, vielmehr verlaufen ganze Partien in strengster, dabei ganz einfacher Tonalität. Wir lasen Kritiken, die sich über die vielen C-Dur-Akkorde beklagten! Nun, man wird sich eben auch hieran wieder „gewöhnen" müssen! Auch dort, wo Křenek sich modern gibt, beleidigt er eigentlich selten, wobei sich aber immer wieder das Gefühl aufdrängt, das Gleiche hätte sich sogar besser auf normale Art sagen lassen. Noch mehr, sogar das verpönte Leitmotiv — für die Figur des Komponisten Max — hat sich wieder eingeschlichen und zwar in vorzugsweise vokaler Prägung. Überhaupt ist Křenek das kompositorische Ebenbild des Titelhelden, des völlig unbeschwerten Neger-Jazzgeigers Jonny, der skrupellos zusammenrafft, was ihm gefällt. So machen Jonny-Křenek selbst Anleihen, man staune, beim deutschen Volks- und Kinderlied (Ich hab mich ergeben, S. 128 des in der Universal-Edition erschienenen Klavierauszugs). Selbst hinsichtlich der Romantik huldigt Křenek Jonnys Wahlspruch: „Mir gehört alles, was gut ist in der Welt." Die Szene mit dem sprechenden Gletscher ist sogar Überromantik, musikalisch allerdings sehr schwach, dazu klein gesehen. Überhaupt erkennt man nunmehr klar, daß Křenek Neues eigener Herkunft wenig zu vergeben hat, seine Stärke vielmehr darin liegt, Typisches frisch, unbeschwert, mit kaltblütiger Beherztheit auszuspielen. Hier hieße es nun für den Komponisten, will er wirklich vorwärts kommen, sich durch ein erweitertes Studium früherer Meisterwerke den Horizont erweitern, um dort nicht zu versagen, wo eigentlich gar keine Notwendigkeit vorliegt, wie z. B. auch in der ganz schwachen, ungekonnten, direkt dilettantischen „Arie" des Komponisten Max, die nicht Fisch und nicht Blut ist, aber eben letzteres sein müßte. Welche meist steife, oft fast mechanisch sich vollziehende Wortbehandlung, wie primitiv die Aneinanderreihung gleichlanger Noten, allerdings aber auch, wie so ganz unromantisch einfach akzentuiert! Eine Wohltat, das Fehlen der hysterischen Gesangslinie. Aber, wie gesagt, meist grob und unelastisch.

Aber der selbstverfaßte Text! Eine üblere Entgleisung hat die deutsche Opernbühne — trotz Schreker — noch kaum gesehen als diese Verherrlichung unbeschwerten Gaunertums, die man zu einem guten Teil ernst nehmen muß, soll das Stück nicht zu einer parodistischen Farce übelster Sorte werden. Was Křenek bezweckt, nämlich dem gehemmten Europäer unbeschwertes Amerikanertum als Vorbild hinzustellen, ließe sich immerhin anhören, vergriffe er sich in den Mitteln nicht völlig. Dabei möchte Křenek noch, daß man diesen Neger Jonny, der kostbare Geigen auf abgefeimteste Weise stiehlt, Frauen in der schamlosesten Weise belästigt und behandelt, als geübtester Schwerverbrecher Polizisten unschädlich macht usw., daß man diesen Neger, dem zum Schluß die ganze Welt mit den Tanzbeinen zujubelt, als „ kindlich" (Křeneks eigener Ausdruck in seinem Vorbericht) auffaßt. Das heißt die Bühne eine Stätte zur Verherrlichung von Verbrechen und Schamlosigkeiten werden lassen und insofern gehört

die Oper, mag die Durchführung noch so kurzweilig sein, nie und nimmer auf eine ernste Bühne, mit oder ohne „Schundgesetz"! Und welche Stellung zur Frau, zum „Rätsel" Weib. Anita, die als echtes Weib verstanden sein soll, gehört binnen fünf Minuten nicht weniger als drei Männern, von denen sie zwei zum erstenmal sieht. Zunächst gehört sie — in Sehnsucht — ihrem Max, dann, nach schamloser Überrumplung, dem Neger, buchstäblich dann aber einem vorbeikommenden Violinvirtuosen. Die Neger-Lustszene, das ekligste, was man sich auf diesem Gebiet denken kann, wäre, wie überhaupt das ganze Stück trotz seiner plumpen Verherrlichung der neuen Welt, eine Unmöglichkeit für Amerika. Wie stehen wir überhaupt mit derartigem vor dem Ausland da, besonders wenn es von der Begeisterung erfährt, mit der es aufgenommen wird? Und wir wollen Beethoven feiern! In Paris regt man sich — wirklich unnötig — über den Rosenkavalier auf, hier könnten wir aber mit Recht dem vor einigen Jahren oft gemachten Vorwurf begegnen, daß wir allem nach auf den Völker-Misthaufen gehören. Křenek ist zwar Tscheche, segelt aber unter deutscher Flagge; kultivieren wir aber seine Entgleisungen, so fällt die Schuld auf uns! Darüber denn wohl, in Verbindung mit dem Thema: Großstädtische Opernpolitik, noch ein Mehreres.

Die Aufführung! Wir sprachen mit Absicht nicht davon, daß die Oper mit überraschendsten ungeahnten Bühneneffekten arbeitet, wodurch sie zugleich eine Attraktion für die Messe wird, wie sie Leipzig seit langem nicht besaß. Das Hauptverdienst für die glänzende Aufführung gebührt denn auch dem Oberspielleiter Brügmann und — den bereitgestellten Mitteln, an 50000 Mark. Das nennt man doch noch Kunstpflege! Ein ganz besonderes, zweideutiges Ruhmesblatt in der Geschichte der Leipziger Oper, vom Oberbürgermeister weit sichtbar in die Höhe gehalten! Musikalisch mit den ersten Kräften der hiesigen Bühne arbeitend, brachte Brecher eine sorgfältigste Aufführung zustande, die auf einer unbestreitbar hohen Stufe stand. Kurz, ein sensationeller Abend; wird er aber auch zu denken geben?

Wie die französische Presse über den „Rosenkavalier" urteilt

Am 11. Februar hielt der „Rosenkavalier" unter enthusiastischen Kundgebungen des französischen Publikums seinen Einzug in der Pariser Großen Oper. Eine glänzende Inszenierung und eine überaus sorgfältige Einstudierung unter Leitung der eigens zu diesem Zwecke nach Paris berufenen Frau Gutheil-Schoder von der Wiener Staatsoper hatte eine dem Werke gerecht werdende Aufführung gezeitigt. Man darf aufrichtig erfreut sein über die von allem Chauvinismus entfernte, spontan herzliche Aufnahme von seiten des Publikums. Wie verhielt sich nun aber die französische Fachpresse? Abgesehen von einigen wenigen gerechten und auch fachgemäßen Urteilen (so im „Midi" und „Journal") fällt die gesamte Presse wie ein Mann mit einer Feindseligkeit über das Werk her, die noch ihre besondere Note durch das Wutgebrüll der in übelstem Chauvinismus sich wälzenden Rechtsblätter erhält. Wohl das stärkste Stück leistet sich in dieser Beziehung M. Bochot, ein Mitglied des Institut française. „Die Musik von Strauß," so schreibt er im „Echo de Paris" „ist der Ausdruck jener drohenden Aufgeblasenheit der Pangermanisten, die beweist, daß jenseits des Rheins immer noch ein zäher Angriffswille besteht, eine barbarische, hochmütige und pedantische Mentalität, ein Rausch des ‚miles gloriosus', der Parvenus von Bank und Industrie, des kolossalen Übermenschen, der das Weltall knechten und sich alles ‚Menschenmaterials' bemächtigen will und sie für die Erhaltung der Firma Mitteleuropa ausnutzt. Heute werden wir ohne Haß, aber auch ohne Schwäche noch unsere Pflicht einer französischen Kritik erfüllen. Angesichts eines Werkes, in welchem jener Geist atmet, der die Lateiner unterdrücken oder knechten will, und wieder, wie wir es oft in den Schützengräben getan haben, werden wir zum Nachbarn sagen, der einschlafen will: ‚Achtung, da sind die Boches, setzt die Masken auf, da sind die erstickenden Gase'." An anderer Stelle nennt er die Ausgangsszenen des Werkes „obszön" wie auch der „Temps" und das „Petit Journal" den Stoff „frivol" und das im ersten Akt figurierende Bett als eine „Entweihung der nationalen Opernbühne empfinden". (Übrigens göttlich wenn die Franzosen anfangen, vor einem Bett schamhaft Reißaus zu nehmen!) In der

„Comédie“ konstatiert Pierre Lalo „ein schreckliches Mißverhältnis zwischen Werk und Inszenierung, eine kleine Handlung in drei enormen Akten und da überall Unordnung, Geschmacklosigkeit, wahnsinniges Übermaß von Bewegung und Farbe“. In der Musik sei „die Trivialität mit Bizarrerie verbunden, die meisten Gedanken unbedeutend oder mittelmäßig, und wieviel Walzer“. Der „Excelsior“ bezeichnet die „Dimensionen dieser Riesen-Operette“ als „einfach skandalös“ und der „Figaro“ beklagt schmerzlich das Fehlen des französischen Geschmacks und der Grazie: „diese aufgeblasene Komödie ist sentimental, extravagant, oft knabenhaft, immer schwer und ohne Geist“. Kurz, man könnte die Reihe dieser „Urteile“ beliebig fortsetzen oder auch ohne weiteres zur Tagesordnung übergehen, da wir denn doch nicht nötig haben, uns von den Franzosen über die Beschaffenheit des „Rosenkavaliers“ aufklären zu lassen. Aber klar wollen wir darüber sein, welche Stellung die intellektuellen Kreise in Paris Deutschland gegenüber einnehmen.

Die Versteigerung der Musikerhandschriften

aus dem Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer in Köln, die am 6. und 7. Dezember unter reger Beteiligung deutscher Bibliotheksverwalter und in- und ausländischer Sammler und Händler im Hause K. E. Henrici in Berlin stattfand, hat den erwarteten „sensationellen“ Verlauf genommen. Obwohl diesmal nur der vierte Teil der ungemein umfangreichen Sammlung zum Verkauf kam und einige große Stücke mangels genügend hoher Gebote zurückgezogen wurden, betrug der Gesamterlös an 175000 Mark — eine erneute Bestätigung der häufig gemachten Erfahrung, daß auch nach einer lange andauernden Dürre der Kunstmarkt beim Angebot erstklassiger Stücke sofort eine kräftige Belebung erfährt: verfügte ja die Heyersche Sammlung nach dem Hinweis im Geleitwort des von dem Unterzeichneten verfaßten ausführlichen Katalogs über „eine Fülle kostbarer Musikerhandschriften, wie sie kaum je vereint zur Versteigerung gelangt sind“. Den Höchstpreis von 15000 Mark erzielte die sorgfältige Reinschrift von Beethovens Klaviersonate Fis-dur, Werk 78. Sie wurde von dem Vertreter eines ungenannten schweizerischen Sammlers ersteigert, der auch für eine Reihe weiterer Urschriften des Bonner Meisters sehr hohe Beträge opferte: 10000 Mark für die Posaunenstimmen zur neunten Sinfonie, 6400 Mark für die 46 Seiten umfassende Denkschrift an das Wiener Appellationsgericht über die Vormundschaft des Neffen Carl, 6550 Mark für eines der seltenen Konversationshefte mit einem nur zweizeiligen eigenhändigen Vermerk und für drei inhaltlich belangreiche Briefe an Kanka, Blöchlinger und Schuppanzigh 2500 Mark, 2900 Mark und 1140 Mark. (Zu allen Preisen sind noch je 15 v. H. Aufgeld zuzurechnen!) Da auch acht Seiten Skizzenblätter mit Entwürfen zu Klavierfantasien für ein öffentliches Stegreifspiel auf 3650 Mark kamen, mußte sich infolge des starken Wettbewerbes das Beethovenhaus in Bonn leider mit zwei kleinen Manuskripten bescheiden: der ungedruckten Bearbeitung dreier Volkslieder (2150 Mark) und zwei Bagatellen aus Werk 119 (1800 Mark). — Das schönste Stück der ganzen Sammlung, die wundervolle Niederschrift von Bachs Orgelpräludium und Fuge in H-moll, „ein barockes Schreibkunstwerk höchster Art“, wurde für 14600 Mark dem Florentiner Antiquar Leo S. Olschki zugeschlagen. Es ist höchst bedauerlich, daß diese unersetzbare Handschrift, ein nationales Heiligtum im wahrsten Sinne des Wortes, wohl nach Amerika entführt werden wird... Eine eigenhändige Quittung des Thomaskantors ging für 850 Mark fort, und die Lautenpartita in Es-dur erwarb für 2700 Mark der bekannte Berliner Sammler Frh. v. Vietinghoff, dem auch Brahms' F-moll Sonate Werk 5 für nur 3050 Mark zufiel. Brahms' Paganini-Variationen erbrachten 1800 Mark, die Fantasien Werk 116 1900 Mark und 18 Briefe an den Leipziger Verleger Bartholf Senff nur 730 Mark, erreichten also nicht die Preishöhe der Vorkriegszeit, ein Ergebnis, das durch den Ausfall der Käufer aus dem verarmten Österreich auch bei Gluck und Haydn, teilweise auch bei Mozart und Schubert zutage trat. Fünf der sonst sehr seltenen Briefe Glucks, von denen das Heyer-Museum freilich an 40 Stück besitzt, brachten nur je 800 Mark; auch die Preise für Briefe Haydns waren mit durchschnittlich 400 Mark nicht eben hoch. Zwei Familienbriefe Mozarts stiegen dagegen bis auf je 2250 Mark, darunter das

vom 4. April 1787 datierte letzte Schreiben Wolfgangs an den Vater mit jenem ergreifenden, vom Geiste des Freimaurertums erfüllten Bekenntnis, das wie eine Vorahnung seines eignen frühen Todes anmutet: „...Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde der Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennenzulernen. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr sein werde...". — Zwei Musikhandschriften des Schöpfers der Zauberflöte — ein Marsch für Orchester und das anmutige Klavierrondo in D-dur — waren für 2500 und 3000 Mark, verhältnismäßig nicht teuer, zu haben. Das Hauptstück der Schubertgruppe, die Partitur des Chorwerks „Mirjams Siegesgesang" wurde mit 5000 Mark zurückgezogen, für zwei kleinere Schubert-Manuskripte wurden 1100 und 1350 Mark und für einen einzelnen kurzen Brief an seinen Freund Joseph Hüttenbrenner 1000 Mark gelöst. Eine sehr hohe Bewertung erfuhren zwei Hauptwerke von Meistern der Romantik: die erste Fassung der Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn stieg auf 8400 Mark (Auftrag der Familie v. Mendelssohn ?), die erste Sinfonie von Robert Schumann mit den dazugehörenden Entwürfen auf 8800 Mark. — Nachstehend noch eine kurze Auslese weiterer Preise: ein Klavierbuch aus Bizets Jugendzeit mit drei unveröffentlichten Kompositionen brachte 1510 Mark, Chopins Polonaisen, Werk 40, 2850 Mark, sein Ges-dur-Impromptu, Werk 51, 1350 Mark, eine Flötensonate Friedrichs des Großen — eine große Seltenheit — 2000 Mark, ein Streichquartettsatz Mendelssohns 860 Mark, zwei Violinkonzerte Paganinis je 1110 Mark, seine Hexenvariationen und eine ungedruckte Tarantella 960 und 760 Mark, die melodramatischen Balladen Schumanns, Werk 122, 560 Mark, die vierhändige Bearbeitung der Ouvertüre zur Verkauften Braut von Smetana 2000 Mark, ein „schwäbisches Tanzlied" C. M. v. Webers 425 Mark. Die Wandlung des Zeitgeschmacks zeigte sich bei der Einschätzung der früher sehr hoch bezahlten Handschriften Richard Wagners: die beiden schönen Notenmanuskripte des Bayreuther Meisters — das Jugendwerk der Klavierfantasie Fis-moll und eine abweichende Lesart des Schlußchors aus Tannhäuser — fanden keine Liebhaber, und auch die Preise für seine allerdings sehr reichlich vertretenen Briefe bewegten sich in nur mäßigen Grenzen. — Von Autographen neuerer Tonsetzer erzielte ein frühes Bruckner-Manuskript, die Abschrift einer Ouvertüre von Rossini, 435 Mark, Regers Burlesken für Klavier zu vier Händen, Werk 58, 320 Mark, das Lied „Kling'...!" von Richard Strauß 420 Mark und ein Liederstrauß von Hugo Wolf mit einigen ungedruckten Liedern auf Heinesche Texte 510 Mark. Als erfreuliche Tatsache ist zu buchen, daß auch die Musikabteilung der preußischen Staatsbibliothek in Berlin, die sächsische Landesbibliothek in Dresden, das Schumann-Museum in Zwickau und das Liszt-Museum in Weimar ihre Bestände durch zahlreiche Ankäufe vermehren konnten. Dr. G. Kinsky.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Bettleroper von John Gay in der Bearbeitung von Arthur M. Rabenalt (Würzburger Stadttheater).

„Tahi", Ballett von Petyrek (Hannover, Yvonne Georgi).

„Das lockende Phantom", Ballett von Frz. Salmhofer (Wiener Staatsoper).

„Die Sache Makropulos" von L. Janacek (Berliner Staatsoper, deutsche Uraufführung).

Konzertwerke:

Kurt Driesch: Trio für zwei Geigen und Orgel (Plauen, Tonkünstlerverein).

C. M. von Weber: Jugendmesse in Es-Dur (Dresden, unter K. A. Pembaur), deutsche Uraufführung nach dem im Städt. Museum „Carolino Augusteum" in Salzburg kürzlich entdeckten Manuskript.

Roderich von Mojsisovics: „Chorus mysticus" (Graz, Ev. Oratorienverein).

Ernst Lothar von Knorr: II. Sonate für Cello-Solo (Budapest, Paul Hermann).

Hans Gál: „Epigramme" für gem. Chor (Tonkünstlerfest in Krefeld)

— Claudius-Motette op. 19 (Berliner Domchor).

— Klaviersonate op. 24 (Köln).

Alban Berg: Kammerkonzert für Geige, Klavier und 13 Bläser (New York, unter Stokowski. Solisten: Walter Gieseking und Josef Szigeti).

Joh. C. Berghout: „Winter", Kantate für drei- und vierstimmigen Mädchenchor und Soli (Arnhem i. Holl., unter Leitung des Komponisten).

Max Egger: Beethoven-Kantate (Klosterneuburg bei Wien).

Gerh. von Keußler: „In jungen Tagen", Chorwerk (Heidelberg, unter M. D. Poppen).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„La Espigadora" (Die Ährenleserin), Oper von Facundo de la Vina (Barcelona). de la Vina ist einer der Führer des musikalischen Nationalismus in Spanien.

„Adols och Eilisif", Oper von Wilhelm Petersen-Berger (Stockholm, unter Leo Blech).

„Herrn Dürers Bild", Oper von J. G. Mraczek (Hannover, Opernhaus).

„Hanneles Himmelfahrt", Oper nach G. Hauptmanns Dichtung von Gg. Gräner, Musik von Paul Graener (Dresden).

„Der betrogene Kadi" von Gluck, Versbearbeitung von Bruno Heyn (Würzburger Stadttheater).

Musik zu Anna Bethe-Kuhns Märchenspiel „Das Lebenslicht" von Armin Knab (Ebenda).

Musik zu einer rhapsodischen Szene „Tod und Leben" (Ernst Bassermann-Jordan) von Erich Anders (Münchner Residenztheater).

„Rosanna", Oper von Rudolf Peterka (Stuttgart).

„Judith", szenisches Oratorium von Honegger (Köln, deutsche Uraufführung).

„Meister Pedros Puppenspiel" von Manuel de Falla (Ebenda).

„Coeur Dame", Einakter nach dem französischen Schauspiel des P. Busson von Hugo Röhr (Münchner Staatsoper).

„Das lachende Haus" von K. A. Mattausch (Plauen).

„Nikodemus" von Karl Grimm (Magdeburg, s. S. 174).

„Das Mahl der Spötter" von Giordano (Osnabrück, deutsche Uraufführung).

„Frau Holle", Märchenoper von Oskar Geyer (Altenburg, s. S. 173).

„Jonny spielt auf" von Křenek (Leipzig, s. S. 168).

Konzertwerke:

Hermann Grabner: „Pater noster" für Orgel (Köln, Domorganist Heinz Bachem).

Fidelio Finke: Sonate für Violine und Klavier (Prag, tschechischer Verein für moderne Musik). Ein zweisätziges, eigenwilliges Werk, das formal überaus kompliziert ist und stilistisch der Vielseitigkeit huldigt, indem es Chaconne und Foxtrott nebeneinander stellt. — ek.

Otto Siegl: Missa „Mysterium magnum" (Domchor Paderborn unter Prof. Schauerte). Ein Werk strenger kontrapunktlicher Arbeit, die als ein geglückter Versuch bezeichnet wird, die Mittel der Alten für die moderne Musik fruchtbar zu machen.

Jean Sibelius: „Tapiola", sinfon. Dichtung (New York unter Walter Damrosch). Die nächste Aufführung findet in Helsingfors statt.

Friedrich Häckel: Sinfonietta in Es-Dur für 14 Blasinstrumente op. 20 (in einem Sinfoniekonzert des Pfalzorchesters in Mannheim).

J. Meßner: „Sinfonische Gesänge" für Sopran und Orchester op. 24 (Mühlheim a. R., Amalie Merz-Tunner unter G.-M.-D. Scheinpflug).

Robert Kahn: Parzenlied für Alt und Orchester (Baden-Baden, Margarete Olden-Mehlich).

Herm. Ullrich: op. 11. Drei Lieder für Sopran und Kammerorchester (Salzburg, Mozarteums-Konzert, Hilde Demichiel).

Wilhelm Kempff: Klavier-Konzert C-Moll (Stuttgart, Abonnementskonzert des Landestheaterorchesters, Solist: Walter Rehberg).

— „Musik im Frühling" op. 28. Drei altdeutsche Minnelieder mit Begleitung eines Streichtrios und Klarinette. (Berlin, Hilde Weyer).

Heinr. Pestalozzi: „Pestalozzi-Kantate" (Pestalozzi-Feier, Burgdorf i. Schweiz).

Hans Kammeier: Kinderlieder aus „Des Knaben Wunderhorn" (Liederabend Ludwiga Kuckuck-Albrecht, Freiburg i. Br.).

Alf Nestmann: „Heimat", für dreistimmigen Männerchor, Soli, großes Orchester und Orgel (Leipzig, Sängerschaft „Arion").

Alexander Tscherepnin: Sonate in D-Dur für Cello und Klavier (Berlin, Paul Grümmer und Stephanie Pellisier).

Paul Richter: 3. Sinfonie (Kronstadt, Philharmon. Gesellschaft).

Lothar Windsperger: Missa symphonica (Düsseldorf).

Wilh. Rinkens: 2. Trio op. 37 (Berlin, Gg. Schumann, Willy Heß und Gg. Wille).

Hugo Herrmann: Klaviertrio op. 31 und a-cappella-Chorliedsuite op. 29c für achtstimmigen Männerchor (Reutlingen und Metzingen).
W. Baumgartner: Quintett für Klarinette, Oboe, Fagott, Horn und Klavier (Köln).
Alban Berg: „Lyrische Suite" in 6 Sätzen für Streichquartett (Wien, Wiener Streichquartett).
Martin Grabert: „Hanna und Simeon", Kirchenkantate für Chor, Soli, Streichorchester und Orgel (Markuskirche, Berlin-Steglitz).
Karl Hasse: Vorspiel und Fuge E-Moll op. 34 für Orgel (Stuttgart, Markuskirche).
Robert Jäger: Sinfonie-Phantasie in C-Moll (Eschwege, Berliner Sinfonie-Orchester).
Bruno Stürmer: Konzert für Klavier und Orchester op. 41 (Buer, unter Paul Belker; am Klavier: der Komponist).
Herm. Ambrosius: Kammer-Sinfonie op. 59 (Chemnitz).
— 3. Sinfonie op. 32 (Barmen).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Im Archiv von Breitkopf & Härtel wurde der dortige Bibliothekar Dr. Lütge unlängst auf eine zeitgenössische Abschrift von Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 aufmerksam, die verschiedene einschneidende Änderungen aufweist und wie anzunehmen ist, von Beethoven als endgültige Fassung bestimmt war. Hermann Scherchen brachte diese nun zum ersten Male in einem der Philharmon. Konzerte mit der ihm eigenen impulsiven Art zu Gehör. Es kann hier nicht auf Einzelheiten der interessanten Fassung eingegangen werden (diesbezüglich sei auf Dr. Lütges Bericht in: „Der Bär", Jahrbuch von Breitkopf & Härtel, 1927, verwiesen) nur soviel: durch verschiedene Kürzungen,' darunter als wichtigste den Fortfall des ersten Trompetensignals, präsentiert sich die Ouvertüre nunmehr bedeutend straffer und geschlossener. Den Gründen für diese wichtigen Änderungen hat Dr. Lütge ebenfalls nachgeforscht und die Ergebnisse in dem erwähnten Bericht mitgeteilt.

Eines der wertvollsten Leipziger Beethoven-Ereignisse in diesem Jubiläumsjahr werden zweifellos die eben stattgefundenen sechs Sonatenabende Max Pauers bilden, an denen der gerade auch als Beethovenspieler besonders geschätzte Künstler sämtliche Klaviersonaten des Meisters zum Vortrag brachte. Für denjenigen, der diese Sonaten seelisch immer wieder neu zu erleben vermag, war es aber eine geistige Strapaze ersten Ranges, denn an jedem Abend kamen bei durchschnittlich mindestens zweistündiger Dauer fünf Sonaten zu Gehör, so daß sich aus künstlerischen Gründen eine Einteilung in acht Abende empfohlen hätte. Von Pauers Beethovenspiel ist zu sagen, daß es dem letzten, in den Mitteln die halbe Romantik schon vorwegnehmenden Beethoven ungleich gerechter wird als den Werken der ersten Periode. In ersterem findet Pauers romantische, dabei aber ungemein disziplinierte Seele jene Nahrung, die den Künstler befähigt, Werke wie z. B. die A-Dur-Sonate, op. 101, oder das Adagio der Hammer-Klaviersonate mit einer Reinheit und Keuschheit der Empfindung wiederzugeben, die unmittelbar ergreift. Hier stellt sich denn auch jener singende Klavierton und die von wirklichen Empfindungen regierte Technik ein, die man nicht selten bei Werken wie z. B. der F-Moll-Sonate, op. 2, oder der „Pathétique" vermißt. Bei diesen läuft manches zu glatt, nicht aus konzentriertem Inneren gestaltet, nicht einmal durch immer wieder hereinschlagende Sforzatis beunruhigt. Selbst wenn man begreift, daß eine Natur wie die Pauers sich nicht leicht zu entzünden vermag, so bleibt doch, daß ihm die blitzartig reagierende, auf Explosion gestellte Natur des jüngeren Beethoven ziemlich fremd geblieben ist und erst jener weit schwerere, geheimnisvolle, bisweilen intimste Töne anschlagende oder von einem dämonischen Willen getriebene und mit unerbittlicher Logik gestaltende Beethoven in ihm einen Interpreten findet, der dann allerdings wohl einzig dasteht. Der Beifall im ausverkauften Konservatoriumssaal war von echter Begeisterung getragen.

Über einige weitere Konzerte mit moderner Musik das nächstemal. W. Weismann.

ALTENBURG i. Th. Unseren Lesern ist bekannt, daß in der unter Dr. G. Göhler stehenden Altenburger Oper sich immer wieder einmal etwas Besonderes ereignet. Während heute eine Mehrzahl deutscher Bühnen ihren Blick aufs Ausland gerichtet hat, gelangt hier das Werk eines einfachen deutschen Musikers, des Dresdner Kammermusikers Oskar Geier, zur Uraufführung und läßt gerade ihrer Naivität wegen, mit der hier im Sinne der früheren Oper vorgegangen wird, einigermaßen aufhorchen. Nichts mehr und nichts weniger als eine ganz simple Märchenoper: Frau Holle oder die Geschichte der Gold- und der Pechmarie, haben wir vor uns, ziemlich genau im Anschluß an das bekannte Grimmsche Märchen, ohne jede Symbolik und sonstiges Vertiefenwollen, fast so, wie textlich die Weihnachtsmärchen für die kleinen Leute angelegt sind. In diesen einfachen Verhältnissen fühlt sich nun aber der Komponist völlig zu Hause, er scheint von der ganzen Problematik unsrer Zeit überhaupt nichts zu wissen, für ihn gibt's nur den festen Stil der frühern vorwagnerschen Oper, an den er glaubt wie ein Kind an ein Märchen. Und da kommt, wenn auch nichts Originelles, doch etwas derart in sich Geschlossenes zustande, daß man, zuerst mit etwas Widerstreben, dann aber

willig mitmacht und ebenfalls alle Problematik der heutigen Oper vergißt. Freilich, „interessant" ist diese Musik mit ihren Chören, Arien, Duetten, Terzetten und einer leibhaftigen Ouvertüre, ihren frischen, immer im Dienste der Handlung stehenden Ballettmusiken nirgends, aber sie trifft, macht man keine tiefern psychologischen Ansprüche, fast immer das Rechte, die Melodien sind handfest, gesund und gelegentlich transportfähig, d. h., man nimmt einige mit nach Hause, wenn Geier auch ziemlich weit von einem genialen, hinreißenden Melodiker entfernt ist. Auch einige ästhetische Geschmacklosigkeiten wie die Koloraturen in dem Lönsschen, eingefügten Lied, muß man in Kauf nehmen. Das Werk gehört dabei keineswegs zu den anspruchslosen Werken, vom Orchester, das famos klingt, wird allerlei an gesteigerter Technik und große Sauberkeit verlangt. Kurz, wer noch Sinn für frische, unverbildete Opernmusik hat, wird an dem Werk seine ehrliche Freude haben können. Der Erfolg in dem opernkundigen Altenburg war sehr stark, die Aufführung, von Dr. Göhlers konzentriertem Feuer aufs stärkste beseelt, auf sehr beachtlicher Höhe. A. H.

MAGDEBURG. „Nikodemus", Oper von Hans Grimm, Uraufführung im Magdeburger Stadttheater.

Der junge Münchener Komponist Hans Grimm, der bereits mit seinem Ballett „Der Zaubergeiger" an mehreren deutschen Bühnen Erfolg gehabt hat, wird mit seiner Oper „Nikodemus" wohl keinen dramatischen Sieg erfechten. Auch wenn die Uraufführung von G.-M.-D. Walther Beck ausgezeichnet geleitet, in der Inszenierung von Alois Schultheiß — einen sehr herzlichen Achtungserfolg zu verzeichnen hatte, bleiben der Bedenken gegen das Werk gar zu viele.

Das Buch von Georg Schaumberg ist handlungsarm, obgleich aus der Idee etwas zu machen gewesen wäre. Nikodemus, ein gütiger, weiser Arzt, der am Ende des 16. Jahrhunderts in einer deutschen Kleinstadt lebt, rettet seine Pflegetochter Magdalena aus den Händen der Hexenrichter, die das unschuldige Mädchen auf Grund einer Denunziation zum Scheiterhaufen verdammt haben. Das Ganze klingt aus in den Jubel des aufgeklärten Volkes, das eine Zeit kommen sieht, frei von dem Irrwahn der Hexenverfolgungen. Leider wird in den drei Akten viel zu viel geredet und viel zu wenig gehandelt. Die Charaktere aber bleiben uninteressant, bläßlich, fleisch- und blutlos. Auch die Musik vermag ihnen kein Bühnenleben zu geben, das uns in den Bann der Menschen und des Geschehens zwingt. Nikodemus ist wohl als ein Geistesverwandter des Wagnerschen Hans Sachs gedacht. Aber gerade die Titelpartie der Oper trägt so gar keine individuellen Züge. Eher kann man sich für die „Hexe" Magdalena erwärmen. Grimm schreibt im übrigen einen Orchestersatz von großer Virtuosität. Der Komponist kommt von Richard Strauß her und hat vor allem von Schreker viel gelernt. Man ist gespannt, wie sich Grimms unzweifelhafte Begabung auswirken wird, wenn er ein Buch in die Hände bekommt, das ihn zur dramatischen Tat begeistert. Vielleicht geht er dann auch liebevoller mit den menschlichen Stimmen um, denen er im „Nikodemus" nur Fragmente von Gesangsphrasen zugestand.

Bewundernswert wie sich im Magdeburger Stadttheater Ilsa Habicht, Gertrud Rünger und der Heldenbariton Richard Gäbler (Titelpartie) mit ihren sehr undankbaren Partien abzufinden verstanden. Dr. Günter Schab.

Weitere Berichte und Mitteilungen Seite 178.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Beethoven-Feste in Bonn und Wien

Das Bonner Beethovenfest, von amtlicher Seite aus als das deutsche Beethovenfest bezeichnet, findet vom 21. bis 26. Mai unter dem Protektorat des Reichspräsidenten v. Hindenburg statt. Leider wird das Programm nicht in der geplanten Weise durchgeführt werden können, da von der deutschen Regierung nur ein geringer Zuschuß bewilligt wurde. So wird ein Festspiel auf dem Bonner Markte, die Aufführung des „Fidelio" im Stadttheater und ein Fest im Brühler Schlosse wegfallen, so daß sich das Fest unter Mitwirkung erster Kräfte nunmehr aus folgenden neun Einzelveranstaltungen zusammen setzen wird:

Samstag, 21. Mai, abends, 1. Konzert. „Missa Solemnis" unter Leitung des GMD. Anton-Bonn.

Sonntag, 22. Mai, vormittags Feier auf dem Münsterplatz vor dem Beethovendenkmal unter Mitwirkung der Bonner vereinigten Gesangvereine und eines Blasorchesters. Ansprachen der hierzu ausersehenen Persönlichkeiten und Verkündigung des vom preuß. Staat gestifteten Beethovenpreises.

Abends 2. Konzert. Wiederholung des 1. Konzertes.

Montag, 23. Mai, vormittags 3. Konzert. 1. Sinfonie C-Dur, Klavierkonzert Es-Dur, Eroica. Leitung: Siegmund v. Hausegger.

Abends 4. Konzert. Wiederholung des 3. Konzertes.

Dienstag, 24. Mai, abends 5. Konzert (Kammermusik).

Mittwoch, 25. Mai, vormittags 6. Konzert. Violinkonzert (Prof. Adolf Busch), 9. Sinfonie. Leitung: Fritz Busch.

Abends: 7. Konzert. Wiederholung des 6. Konzertes.

Donnerstag, 26. Mai, vormittags 8. Konzert (Kammermusik). Programm: das Septett, im übrigen voraussichtlich: Sonate op. 111 für Klavier und Liedfolge: „An die ferne Geliebte".

Angeregt wurde für die Tage eine Ausstellung von Beethoven-Reliquien. Es wäre begrüßenswert, wenn diejenigen, die etwa im Besitze eines Gegenstandes sind, der auf Beethoven bezug hat, diesen für die Festtage zur Verfügung stellen würden.

Des weiteren wird mit Unterstützung von Stadt und Regierung das Geburtshaus Beethovens mit dem dazu erworbenen Nachbarhaus „Zum Mohren" als Beethoven-Archiv ausgebaut werden, das in engster Fühlung mit dem musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bonn stehen wird und u. a. eine Bibliothek der gesamten Beethoven-Literatur, einschließlich aller Ausgaben von Beethovens Werken, Handschriften, Faksimiles von Dokumenten und Akten, alle Zeitschriften und Zeitungsartikel und anderes diesbezügliches Material beherbergen soll.

Die große Wiener Beethoven-Zentenarfeier findet in Verbindung mit dem Internationalen Musikhistorischen Kongreß der Wiener Universität vom 26. bis 31. März statt. Veranstalter sind die Stadt Wien und der Bundesstaat Österreich. Den Auftakt zu den Festlichkeiten wird eine solenne Festversammlung im Großen Musikvereinssaale bilden, bei der außer den Festreden die Jugend-Kantate auf den Tod Kaiser Josefs II. und die Chorphantasie zu Gehör kommen. An Konzertaufführungen finden statt: 1 Orchesterkonzert, Missa solemnis, 2 Kammerkonzerte, ein Konzert mit Werken der Vorgänger und Lehrer Beethovens und ein „Der gotischen Mehrstimmigkeit" gewidmeter Abend. Als Bühnenwerke werden in Szene gehen: „Fidelio", „Egmont" mit Beethovens vollständiger Begleitmusik, „Die Ruinen von Athen" in der Bearbeitung von Hofmannsthal-Strauß, Mozarts „Don Juan" und an einem historischen Opernabend Werke von Purcell, Pergolesi und Rameau. Außerdem sind noch verschiedene Beethovenausstellungen geplant, wie auch den Besuchern Gelegenheit geboten wird, durch Ausflüge in der Umgebung, Besuch der Beethoven-Gedenkstätten und dgl. möglichst reichhaltige Eindrücke von Leben, Schaffen und Umwelt des Meisters mitzunehmen. Festdirigenten sind: Schalk und Weingartner, als Solisten werden natürlich erste einheimische und auswärtige Kräfte, darunter Casals, Friedmann, Hubermann u. a. mitwirken.

— Wie verlautbart, sollen die alljährlich stattfindenden Donaueschinger Kammermusikaufführungen nach Baden-Baden verlegt werden. Eine Bestätigung sowie nähere Angaben sind bis jetzt offiziell noch nicht erfolgt.

— Im Februar fanden im Theatro lyceo in Barcelona Deutsche Opernfestspiele unter Leitung von Schillings, Prüwer und Dr. Otto Erhardt (Regie) statt. Auf dem Programm standen der „Tannhäuser", „Freischütz" und „Figaros Hochzeit", letztere in italienischer Sprache.

— Vom 13. bis 26. März veranstaltet die Dresdner Staatsoper Rich.-Strauß-Tage, bei denen Strauß selbst verschiedene seiner Opern dirigiert.

— Vom 15. bis 17. März finden in Paris Wagner-Festspiele statt, die Max Hofmüller, der Oberspielleiter des Münchner Staatstheaters, inszenieren wird.

Das Programm des diesjährigen vom 26. bis 30. April in Frankfurt veranstalteten Reger-Festes bringt an fünf Abenden: die Sinfonietta, den Sinfonischen Prolog, die Ballettsuite, das Klavierquartett A-Moll, op. 133 das nachgelassene Klavierquintett, Lieder, Motetten und Orgelwerke.

— Das von der französischen Regierung veranstaltete französische Beethovenfest in Paris steht unter Direktion von Pierre Monteux. Aufgeführt werden sämtliche Sinfonien, drei Klavierkonzerte, das Violinkonzert und die Missa solemnis.

PERSÖNLICHES

Dem Pianisten und Komponisten Willy Renner-Frankfurt a. M. wurde das Zeugnis als staatlich anerkannter Klavierpädagoge zuerkannt.

Hans Pfitzner wurde zum Mitglied des bayrischen Maximilianordens für Wissenschaft und Kunst ernannt und zugleich auch zum ordentlichen Mitglied des Ordenskapitels gewählt.

Geburtstage und Jubiläen:

Der bekannte katholische Kirchenmusiker Dr. Wilhelm Widmann kann dieses Jahr auf seine 40jährige Tätigkeit als Domkapellmeister in Eichstätt zurückblicken. Die Stadt ernannte ihn zu ihrem Ehrenbürger.

Prof. Hofrat Gustav Geiringer, der Vorstand der Gesangsgruppe der Wiener Akademie für Musik und darstellenden Kunst, beging vor kurzem seinen 70. Geburtstag.

Der Wiener Komponist und Dirigent Rich. Wickenhauser wurde am 7. Februar 60 Jahre alt.

Am 25. Februar beging Wilhelm Mauke, der bekannte Münchener Komponist, seinen 60. Geburtstag. Mauke studierte zuerst Medizin, schwenkte dann zur Musik über und machte sich mit der Zeit als dramatischer Komponist, so vor allem durch das Mimodrama „Die letzte Maske" einen Namen. Nachhaltige Erfolge waren ihm jedoch nicht beschieden, dazu war sein Schaffen allzusehr einem Straußschen Eklektizismus verpflichtet. Von seinen Bühnenwerken sind noch zu nennen: „Das Fest des Lebens", „Laurins Rosengarten", „Fanfreluche" (eine Art Reformoperette), „Thamar" u. a. Auch ein Oratorium, verschiedene sinfonische Dichtungen und zahlreiche Lieder gingen aus seiner Feder hervor.

Mattia Battistini, der weltberühmte italienische Bariton, den man heute gern als den letzten Vertreter des bel canto bezeichnet, wurde am 27. Februar 70 Jahre alt. Noch heute steht der liebenswürdige Künstler auf der vollen Höhe seiner Kunst, mit der er leibt und lebt und von der er sich nicht zu trennen vermag, so daß sein schon so oft angekündigtes „letztmaliges Auftreten" bereits sprichwörtlich geworden ist.

Der Braunschweiger Tenor Maximilian Grahl konnte unlängst sein 50jähriges Bühnenjubiläum feiern.

Prof. Julius Spengel, der Dirigent des Hamburger Cäcilienvereins, beging vor kurzem sein 50jähriges Dirigentenjubiläum. Sp., der seit 1878 an der Spitze des Cäcilienvereins steht, ist auch als gediegener Komponist bekannt. Seine Sinfonie in D-Moll wird in einem Sinfoniekonzert des Vereins der Hamburger Musikfreunde unter Eugen Pabst erklingen.

Ernst Janetzke, der Herausgeber und Schriftleiter der Deutschen Sängerzeitung „Die Tonkunst", wurde 60 Jahre alt.

Der bedeutende schwedische Komponist und Musikkritiker Wilhelm Peterson-Berger wurde am 26. Februar 60 Jahre alt. An diesem Tage wird zugleich

seine Oper „Adols och Eilisif" in Stockholm ihre Uraufführung erleben.

Eine Musikerfamilie. Konzertmeister Richard Hesse vom Mannheimer Nationaltheaterorchester feierte sein 40jähriges Dienstjubiläum. In einem aus diesem Anlaß veranstalteten „Hesse-Konzert" mit dem Nationaltheaterorchester unter Leitung seines Schwiegersohnes, Kapellmeister Sinzheimer, spielten er und und seine Tochter Lene Hesse-Sinzheimer das Bachsche Doppelkonzert für zwei Violinen, Lene Hesse und sein Sohn Karl Hesse, 1. Konzertmeister am Staatsopernorchester Dresden, das Brahmssche Doppelkonzert für Violine und Cello und sein Sohn Eugen Hesse das D-Dur-Klavierkonzert von Mozart, ferner Richard Hesse und seine Söhne Karl und Eugen Beethovens Tripelkonzert op. 56. K. St.

Ernst Baeker, der in Stolp i. Pommern lebende Klavierkomponist und Pädagoge, ein Schüler Th. Kullaks und Heinr. Urbans, beging vor kurzem seinen 60. Geburtstag. Ein Teil seiner gediegenen und auch instruktiven Klavierlyrik ist im Steingräber-Verlag erschienen.

Todesfälle:

† Henry T. Finck, einer der angesehensten amerikanischen Musikschriftsteller, besonders bekannt geworden durch eine mit Begeisterung geschriebene und auch ins Deutsche übersetzte Wagner-Biographie, mit 73 Jahren zu New York.

† Prof. Carl Markees, der bekannte Violinvirtuose und Lehrer an der Hochschule für Musik in Charlottenburg, mit 61 Jahren. Markees ist gebürtiger Schweizer, hatte bei Joachim studiert und war zeitweiliges Mitglied des Kruse- und Halir-Quartetts.

† Arturo Vigna, der ehemalige Dirigent der Pariser Großen Oper und frühere Kapellmeister der Mailänder Scala, im 67. Lebensjahre.

† Professor Theodor Grawert, der frühere Armeemusikinspizient und Lehrer an der Staatl. Musikhochschule zu Berlin, mit 69 Jahren.

† Prof. Friedrich Ernst Koch, Komponist und geschätzter, langjähriger Lehrer für Theorie an der Berliner Musikhochschule, im Alter von 64 Jahren. Ursprünglich Cellist, machte er sich bald als Komponist von ernsten, in der klassischen Tradition des älteren Berliner Kreises gereiften Werken einen Namen. 1901 wurde er Mitglied der Akademie der Künste. Unter seinen Kompositionen fanden besonders seine Chorwerke die ihnen gebührende Würdigung. So konnte man gerade auch in den letzten Jahren noch sein großes Oratorium „Die Sintflut" in Berlin hören. Auch eine Oper „Die Hügelmühle" wurde einst vom Deutschen Opernhaus gebracht und noch in der letzten Zeit soll K. an einer komischen Oper gearbeitet haben. Eine anläßlich seines 60. Geburtstages gegründete Koch-Gemeinde bemüht sich, seine Kunst in weitere Kreise zu tragen.

† Dr. Heinr. Knoedt, der Herausgeber der „Deutsch-Brasilianischen Sängerzeitung" in Sao Paulo (Brasilien).

† Der steirische Komponist Rudolf Reithoffer mit 61 Jahren.

† Elisabeth Kohut-Mannstein, die hochgeschätzte Gesangspädagogin und einstmals bekannte Bühnensängerin, im Alter von 83 Jahren.

† Prof. Karl Udel, früher Cellist der ehemaligen Wiener Hofoper und Gründer des bekannten Udel-Quartetts, mit 83 Jahren.

† Paul Hassenstein, der verdienstvolle Komponist, Musikschriftsteller und Begründer der heutigen Harmoniummusik, mit 83 Jahren zu Berlin.

Berufungen u. a.:

Hofrat Prof. Max Springer zum Direktor der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien als Nachfolger Franz Schmidts.

Felix Weingartner zum Direktor des Basler Konservatoriums und Dirigenten der Allgemeinen Musikgesellschaft. Gleichzeitig wurde er vom Basler Stadttheater zur Leitung einer Reihe von Opernvorstellungen verpflichtet.

Der Darmstädter G.-M.-D. Rosenstock als Nachfolger Klemperers nach Wiesbaden.

Philipp Jarnach, der bisher in Berlin lebende Komponist, als Professor für Komposition und Theorie an die Hochschule für Musik in Köln.

Arthur Rother, der bisherige Kapellmeister am Wiesbadener Staatstheater, zum G.-M.-D. an das Friedrichstheater in Dessau als Nachfolger Franz von Hoeßlins.

Anna Bahr-Mildenburg als Lehrerin an die Berliner Musikhochschule.

Dr. Otto Erhardt, der bisherige Oberspielleiter der Stuttgarter Oper, als Nachfolger Alois Moras nach Dresden.

Hans Schulz-Dornburg vom Reuß. Theater in Gera als Spielleiter an die Staatsoper am Platze der Republik (Krolloper) in Berlin.

Zum Dirigenten der Prager deutschen Universitäts-Sängerschaft „Barden", an Stelle Prof. Hilmers, der ausgezeichnete Prager deutsche Orgelmeister Prof. Anton Nowakowski, der mit einem Weber-Beethoven-Abend als Debütkonzert großen Erfolg errang.

Erich Böhlke, nach fünfmonatlicher Tätigkeit in Koblenz zum G.-M.-D. daselbst unter Verpflichtung auf weitere drei Jahre. Gleichzeitig wurde B. von der Regierung zum staatl. Musikberater bestimmt.

Hanns Hartmann, der Leiter des Hagener Stadttheaters für seine Verdienste um das Hagener Theaterleben zum Intendanten. Gleichzeitig wurde Rich. Richter städt. G.-M.-D.

Alban Berg als Lehrer an die Kompositionsklasse der Akademie der Tonkunst in Wien.

Zum Präsidenten der Prager deutschen Musikakademie wurde an Stelle des verstorbenen Universitätsprofessors Sauer der Prager deutsche Advokat Dr. Wien-Claudi gewählt.

Fritz Wenneis, Kunstharmoniumvirtuose und Herausgeber der Zeitschrift „Der Aufschwung", an die Berliner Musikhochschule.

Franz Ludwig Hoerth zum Direktor der Berliner Staatsoper Unter den Linden.

Dr. Roland Tenschert als Bibliothekar und Dozent für musikhistorische Fächer an das Mozarteum in Salzburg.

Paul Hindemith als Lehrer an die Meisterklasse für Komposition der Hochschule für Musik in Berlin.

Kammersängerin Gertrude Förstel zum Professor für Gesang an die Wiener Akademie für Musik.

Dr. Ernst Latzko, der 1. Kapellmeister des Weimarer Nationaltheaters, scheidet mit Ablauf der Spielzeit aus seiner Stellung, die er seit 14 Jahren innehatte.

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy

Und weil in London immer etwas vorhanden sein muß, was die Gemüter in Aufruhr erhält, was das on dit in steter Vibration erhält, kann von der Lösung der gegenwärtigen Musikkrise noch immer keine Rede sein. Die wuchtigsten Beschuldigungen treffen das Radio, diesen plötzlich heraufbeschworenen Verdränger, diesen scheinbar verhätschelten Neuankömmling, als Zerstörer von öffentlichen Konzerten jedweden Kalibers. Eine unabsehbare Menge, die sonst nie auch nur das geringste Interesse an unserem Konzertwesen nahm, reibt sich vergnügt die Hände „am stillen Herd zur Winterszeit". Es geschehen jetzt Dinge, Ereignisse von kaum glaublicher Tragweite. Viele unserer hervorragendsten Musikkritiker sind in ihrer Verzweiflung Humoristen geworden und schreiben jetzt für wöchentlich erscheinende Witzblätter. Angeblich zahlen diese auch viel besser als Musikblätter, und es bleibt stets eine scheue Genugtuung, daß selbst die ältesten Witze Aussicht auf Druckerschwärze haben. Es gibt gegenwärtig so wenig über Musik zu berichten, daß dieser unerwartete Schritt so ganz natürlich erscheint. Nur diejenigen, die über ein beruhigendes Bankkonto verfügen, können sich den Luxus gestatten, ein Konzert zu geben. Auch Künstler, die in dem beneidenswerten Bewußtsein einer zahlreichen Familie und ebenso zahlreicher Freunde sich befinden, können noch auf einen vollen Saal rechnen. Das soll wieder einmal demonstrieren, daß Verwandschaft und Freundschaft grausam synonyme Begriffe sind. Es handelt sich daher jetzt nicht mehr darum, die wievielte Rhapsodie von Liszt, welchen Walzer von Chopin oder welches Prélude von Rachmaninoff der jeweilige Künstler gespielt hat. Die Kardinalfrage lautet: War der Saal auch gut besucht? Und wenn diese Frage bejahend beantwortet ist, dann kann man mit voller Bestimmtheit annehmen, daß es ein Familienkonzert war, ein Konzert, wo guter Wille den reichen Applaus herausfordert, wo Kritiker nicht mehr zu den Gefürchteten gehören, aus dem einfachen Grund, weil sie bei solchen Anlässen durch ihre Abwesenheit glänzen. —

Seit gestern, dem ersten Januar, hat unsere kunstbeflissene Regierung die Leitung der sogenannten Broadcasting übernommen und vermittelt jetzt die so rasch populär gewordenen Radio-Konzerte. Vor einigen Wochen hat Richard Strauß in der Albert Hall mit einem Orchester

(Fortsetzung auf Seite 180)

von 170 Mann seine Alpen-Sinfonie dirigiert, und Leute, besonders diejenigen „Am stillen Herd," die niemals auch nur geahnt hatten, daß man die Alpen auch in Musik setzen kann, haben somit den größten ihrer jemals erlebten musikalischen Genüsse gehabt. Das neue Musikvermittlungswunder hat so manchem fast den Kopf verdreht. Man sagt sogar, daß viele in dem neuesten Vermittlungsprozeß fast melancholisch geworden seien. Natürlich sind dies die Ausnahmen. Die Regel aber ist, daß sich bei den meisten das beglückende Gefühl eingeschlichen hat, das in dem Bewußtsein gipfelt, keinerlei Ausgaben für Konzertkarten in der Folge zu haben.

Wie alles, was mit Musik zusammenhängt, sich in London schwerfällig entwickelt, sind bisher bloß etwas über zwei Millionen Subscribers erschienen, die ihren Radiogenuß einheimsen. Infolge der beispiellosen Billigkeit von nur zehn shillings and six pence per Jahr, ist anzunehmen, daß die nächste Million von Radioabonnenten nicht mehr weit im Felde ist. Und das ist nun die Art und Weise, wie in London jetzt gute Musik mit schüchtern eingestreutem Jazz, Twosteps und Charleston großgezogen wird. London steht einzig da in der Erfüllung seiner musikalischen Pflichten. Die Regierung kann sich, wenn sie will — gratulieren! — (Fortsetzung auf Seite 182)

Vielleicht in keiner Großstadt der Welt wird man so häufig veranlaßt auszurufen: Les extrêmes se touchent, wie in London. Den schlagendsten Beweis hierfür lieferte das Léner-Quartett im Wigmore Saal. Seine acht Kammerabende waren stets ausverkauft. Die Ursache liegt auf der Hand. Vor allem kam keine Radiosierung dieses Streichkörpers zustande und dann, was die Hauptsache bleibt, haben die Léners ganz auffallend festen Fuß in London gefaßt. Der ausnehmend herrliche und ungemein weiche, einschmeichelnde Ton Léners, die haarscharfe Präzision im Allegro, seine auserlesene Kunst in puncto Phrasierung, haben sie unter seiner Führung zu einem Zusammenspiel gebracht, das ein getreues Londoner Publikum zum Entzücken herausforderte. Sie haben im Januar sechs ausverkaufte Konzerte als Beethoven-Feier gegeben. Im letzten ihrer vorjährigen Konzerte hörte ich mir u. a. ein Quartett ihres Landsmannes Kodály an. Der volle Saal keuchte unter der Last eines hart auf die Probe gestellten Geistes, der dieser Musik mit dem besten Willen nicht zu folgen vermochte. Warum ein Komponist mit so viel theoretischem Können eine derartig hinkende Musik schreiben muß, wird jedem Denkenden ein Problem geblieben sein. Heutzutage macht man mit Dissonanzen kein Aufsehen mehr. Die gewaltigsten Kakophonisten-Pioniere, die Herren Schön-

(Fortsetzung auf Seite 184)

berg, Bartók und Compagnie, haben diese verlotterte Kunstart — oder wäre Kunstunart ein treffenderes Wort? — noch viel lebhafter demonstriert. Eine musikalische Mißgeburt muß sich mit ihrem unvermeidlichen Schicksal zufrieden geben und den Weg alles verdorbenen Fleisches gehen. Wenn der ungarische Universitätsprofessor Kodály es einmal wirklich ernst meint, gute Musik zu schreiben, Musik, die keiner atonalen Schminke bedarf, dann kann die Musikwelt wirklich etwas Erfreuliches von ihm erwarten. In seiner heutigen Schreibweise bleibt Kodály absolut unverdaulich.

Das Cherniavsky-Trio, bestehend aus den drei Brüdern gleichen Namens, kam nach Jahren wieder, um London seinen großen Fortschritt zu beweisen. Ich hörte sie als erwachsene Knaben, die man s. Z. mit Vorliebe: Wunderkinder nannte. Das Wunder bleibt allenfalls, daß sie sich trotz dieser falschen Benennung derart erfreulich entwickelt haben. Sie traten als Kammerspieler und Virtuosen auf und leisteten auf beiden Gebieten Auserlesenes. Schade aber, daß die Cherniavskis als Solisten kein neueres Programm brachten. In Deutschland gibt es genügendes Novitätenmaterial für konzertierende Künstler, die man in London nicht kennt, und wofür ihnen das ziemlich zahlreiche Publikum sehr dankbar gewesen wäre. Viele der neuen Virtuosenpilger scheinen eine gewisse Scheu für Novitäten an den Tag zu legen. Es sollte doch endlich einmal eine radikale Änderung in den Konzertprogrammen vorgenommen werden, damit der modernen Musik die nötige Aufmerksamkeit zuteil werde und damit zugleich auch der moderne Musikverlag seine Rechnung dabei fände. Man sollte diesfällig einen Virtuosenkongreß nach Locarno einberufen! —

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

CHEMNITZ. In der Lukaskirche veranstaltete K. M. D. Stolz einen Abend mit Tonschöpfungen von Henri Marteau, dem berühmten Geiger, die sich insgesamt durch warme Empfindung, noble Haltung und persönlichen Eigenwert auszeichnen. Wir hörten zwei Osterchöre und einen Weihnachtsgesang für Frauenchor (letzteren mit kontrapunktierender Orgel- und Violinbegleitung), die als ansprechende kirchliche Gebrauchsmusik den Kirchenmusikern willkommen sein werden. Ein sechsstimmiges Vaterunser (Uraufführung!) gewinnt den Hörer durch eindringliche Ausdeutung,

(Fortsetzung auf Seite 186)

logiche Deklamation, echte Empfindung, aber auch durch den wirksamen Chorsatz und überraschende Modulationen. Vertrautheit mit dem modernen Orgelstil verrät das Präludium und die Passacaglia (op. 23), ein wohl von Reger nicht unbeeinflußtes Werk, das in herben Dissonanzen den Zug des Todes darstellen, in seinen freundlicheren Teilen Trost spenden will. Den Höhepunkt bildete die vierteilige Phantasie für Orgel und Violine (op. 27), die mit einem erregten „Zwiegespräch" beginnt, über eine breit ausgesponnene Arie zu einer leichtflüssigen, klaren Fuge führt und mit kunstvollen Variationen über „Herzliebster Jesu" innere Steigerung und glänzenden Ausklang schafft.

Henri Marteau geigte die Violinstimme der verschiedenen Werke sehr innig und beseelt; er ließ das Virtuose in seinem Künstlertum aufgehen. Georg Stolz meisterte die Orgel virtuos und temperamentvoll. Sein Lukaskirchenchor bewältigte seine Aufgaben, die zum Teil schwierig waren, mit schlagfertiger Sicherheit und Klangschönheit.

E. Püschel.

PRAG. Hier wurden Beethovens „Ruinen von Athen" in einer neuen textlichen Fassung von dem Prager Dichter Johannes Urzidil erstaufgeführt. Urzidil hat die bühnenmäßigen Dialoge durch einen Sprecher ersetzt und einige Nummern melodramatisch eingerichtet, so daß diese konzertmäßige Neufassung des Werkes, deren Neuausgabe die U. E. besorgt hat, bald in allen deutschen Konzertsälen heimisch werden dürfte. Die Aufführung durch den Prager deutschen Männergesangverein und den Sängerverein „Tauwitz" sowie das deutsche Theaterorchester unter Alexander Zemlinskys Leitung machte tiefen Eindruck.

— ek.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Moskauer Konservatorium begeht am 2. März das Jubiläum seines 60jährigen Bestehens.

Dr. Paul Mies-Köln wurde vom Provinzial-Schulkollegium Coblenz auch in diesem Jahre wieder beauftragt, einen Fortbildungslehrgang für Musiklehrer an höheren Schulen abzuhalten, der vom 31. I. bis 5. II. in Bonn stattfand.

Vom 19. bis 21. April wird die Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin einen Kirchenmusikal. Kongreß veranstalten, bei welchem die zweckmäßige Aus- und Fortbildung der Kirchenmusiker behandelt wird, wie auch Aufgaben und Probleme der liturgisch-musikalischen Kunst zur Sprache kommen sollen. Stilgottesdienste im Dom, der Marienkirche und der kathol. Hedwigskirche sowie Aufführungen klassischer und moderner Kirchenmusik bieten hierzu die praktische Ergänzung. Sprechen werden u. a.: Generalsuperintendent D. Gennrich (Königsberg) über „Die gegenwärtigen Bedingungen für die Vorbildung unserer Kirchenmusiker", Geheimrat Dr. Smend über „Die notwendige Beziehung zwischen dem Kirchenmusiker und dem Vertreter des Predigtamtes", Pfarrer Plath (Essen) über „Die liturgischen Aufgaben des Organisten und Chordirigenten",

(Fortsetzung auf Seite 188)

Prof. Dr. Johannes Wolf über „Die Aufgaben des evangelischen Kirchenmusikers in geschichtlicher Beleuchtung“. Prof. Dr. J. Moser über „Musikwissenschaftliche Bildung der Kirchenmusiker“, Prof. Dr. Abert über „Die Auffassung Bachscher Werke, insbesondere der Matthäuspassion“, Prof. Dr. Gurlitt über „Die geistigen Grundlagen der deutschen Orgelkunst von Scheidt zu Bach“, Prof. W. Braunfels über „Allseitige oder Spezialausbildung des katholischen Kirchenmusikers“, Prof. Dr. Peter Wagner über „Ästhetik des gregorianischen Chorals“, P. Dom. Johner über „Wie gelangen wir zu einem würdigen Vortrag des gregorianischen Chorals?“, Prof. Dr. Herm. Müller über „Über kirchliche Polyphonie“.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Reichsverband deutscher Orchester und Orchester-Musiker wird seine große diesjährige Tagung im Zusammenhange mit der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927 in Magdeburg abhalten. Ein großes Festkonzert in der Magdeburger Stadthalle unter Fritz Busch und Mitwirkung von etwa 120 Musikern, Mitglieder des städtischen Orchesters Magdeburg und des Staats-Orchesters Dresden, Berlin und Weimar, wird die Tagung einleiten.

Die Brunetti-Gesellschaft Salzburg-Wien ruft zu einer Sammlung auf, um die Herausgabe der Werke des in Salzburg lebenden Komponisten August Brunetti-Pisano zu ermöglichen.

Vom 2. bis 5. März findet in Hamburg eine erste Tagung für das gesamte Farbe-Ton-Problem statt. Vorgesehen ist eine Behandlung sämtlicher einschlägiger wissenschaftlicher wie auch künstlerischer Fragen auf diesem Gebiete. Eine Reihe namhafter Persönlichkeiten aus der Gelehrten- und Künstlerwelt haben ihre Mitwirkung bereits zugesagt. Neben wissenschaftlichen Vorträgen ist eine Vorführung der Farblichtmusik Alexander Lászlós sowie eine erschöpfende Ausstellung wissenschaftlichen Materials geplant. — Nähere Auskünfte durch Dr. Friedrich Mahling, Hamburg 33, Fuhlsbütteler Str. 105.

PREISAUSSCHREIBEN

Aus Anlaß der bevorstehenden 400 Jahrfeier der Universität hat die Stadt Marburg a. d. Lahn 500 Mark zur Gewinnung eines leicht singbaren Liedes mit eigener Melodie ausgesetzt. Der Umfang soll fünf Strophen nicht übersteigen. Einsendungen sind bis 1. Mai 1927 mit einem Kennwort an den Magistrat der Stadt Marburg zu richten.

Der Verband deutscher Klavierhändler erläßt ein literarisches Preisausschreiben für die besten Arbeiten, die zur persönlichen Musikpflege und zum Erwerb von Klavieren und Harmoniums anregen. Die Arbeiten können in jeder beliebigen Form abgefaßt sein, dürfen jedoch 400 Druckzeilen zu je 14 Silben nicht überschreiten. Die ersten sieben Preise umfassen zwei Flügel, vier Pianinos und ein Harmonium von z. T. ersten Weltfirmen. Außerdem gelangen noch mindestens je zehn Preise zu 100 Mark und zu 50 Mark zur Verteilung. Die Einsendungen, möglichst mit Schreibmaschine geschrieben, müssen mit einem Kennwort sowohl auf dem Manuskript als auch auf einem besonderen Briefumschlag, der den Namen enthält, versehen sein und sind spätestens bis 15. Mai 1927 an den Verband deutscher

(Fortsetzung auf Seite 190)

Klavierhändler Dresden-A., Johann Georgen-Allee 9, zu richten.

Der Wiener Komponist Karl Sipek-Siebek hat in dem letztes Jahr stattgefundenen Preisausschreiben der Stadt Philadelphia (U. S. A.) den Opernpreis davongetragen.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Nach einer Pause von 21 Jahren ging Webers Freischütz als „Franco Cacciatore" an der Mailänder Scala unter Leitung von Regisseur Ernst Lert und Kapellmeister Santini in Szene.

— Pfitzners „Palestrina" wird gegenwärtig an der Berliner Staatsoper neu einstudiert.

— R. von Mojsisovics Einakter „Der Zauberer" gelangte in Bamberg und Brünn zur Aufführung.

Lotte Mäder-Wohlgemuth sang in einem Kammerkonzert der Städt. Kapelle in Chemnitz mit ausgezeichnetem Erfolge zum ersten Male die „Fünf Sonette der Luize Labé", op. 33, für Sopran und Kammerorchester von Erwin Lendvai und drei Gesänge für Sopran und Kammerorchester von Felix Gotthelf.

Die Neisser Singakademie Stuckenschmidt beging unter Leitung ihres Chormeisters Ernst Maier mit einer wohlgelungenen Wiedergabe von Brahms' deutschem Requiem die Feier ihres 80jährigen Bestehens.

Hugo Kauns „Menandra" kam im Stadttheater Bremerhaven mit ungewöhnlich starkem Erfolg zur Aufführung.

J. S. Bachs Sonate für zwei Klaviere kam in der ausgezeichneten Bearbeitung von Hermann Keller (Stein-

gräber-Verlag) durch Irene Koch und Joh. Reichert in Wien, Budapest, Dresden, Hannover und verschiedenen Städten der Tschechoslowakei erfolgreich zur Aufführung.

— G.-M.-D. Kaehler wurde mit der Schweriner Staatsoper eingeladen, einige Gastaufführungen von Schjelderups Oper „Sturmvögel" in Oslo zu veranstalten.

Von Joh. C. Berghout gelangte unlängst eine anmutige Suite für Streichorchester durch den Orchesterverein in Weimar zur sehr beifällig aufgenommenen Aufführung. Das Werk erschien im Steingräber-Verlag.

— In Riga wurden kürzlich unbekannte Lieder Rich. Wagners aufgefunden, die demnächst in Wien im Druck erscheinen sollen.

Der Karlsbader Musikverein veranstaltete in Verbindung mit dem dortigen Männergesangverein ein wohlgelungenes Kamillo Horn-Konzert, in dem Solo-Chor-Orchester und -Kammermusikwerke Horns zur Aufführung gelangten. Der anwesende und mitwirkende Komponist wurde überaus herzlich gefeiert.

— Hermann Scherchen wird in der Budapester Philharmonie sämtliche Sinfonien Beethovens im Rahmen eines Beethoven-Festzyklusses dirigieren. Desgleichen wird er an der Budapester Staatsoper Strawinskis „Geschichte des Soldaten" und die „Petruschka" einstudieren.

— Henri Marteau beginnt dieses Jahr seinen Sommerkurs für fortgeschrittene Geiger in Lichtenberg (Oberfranken) am 1. Mai. Anfragen sind zu richten an den Steingräber-Verlag in Leipzig oder direkt nach Lichtenberg (Oberfranken).

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig
Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig.
Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

94. JAHRG. LEIPZIG / APRIL 1927 HEFT 4

Einiges über den Stil der Wiener Klassiker

Von Dr. Alfred Heuß.

Uns sollen in ganz kurzen Ausführungen die Fragen beschäftigen: Wodurch ist der Stil der Wiener Klassiker zum eigentlichen Weltstil in der Musik geworden und was bedeutet dies für die Zukunft? Beides sind Fragen, die gerade heute aufzuwerfen. eine innere Notwendigkeit vorliegt, heute in einer Zeit mit Versuchen, auch vom Stil der Wiener Klassiker völlig wegzukommen. Zunächst werden wir uns darüber klar sein wollen, daß dieser Stil trotz aller Abwandlungen und Abirrungen im Verlauf der Zeit bis in die heutige Musik hineinragt und es keinen Musikstil gibt, mit dem die musikalische Welt vertrauter ist. Er ist es, der sowohl heute wie vor hundert Jahren den heranwachsenden Generationen die musikalische Muttermilch reichte und durch den die deutsche Musik eine Weltgeltung erhalten hat, wie sie in früherer Zeit kein Musikstil aufzuweisen hat.

Die Frage, ob dieser Stil seine einzigartige Bedeutung durch fast gleichzeitiges Auftreten verschiedener größter Musiker erhalten hat, ist insofern müßig, als es wieder dieser Stil war, der diese Musiker zu dieser besonderen Bedeutung gelangen ließ. Man stelle Haydn, Mozart und Beethoven ins 17. Jahrhundert oder lasse sie selbst Bach und Händel sein, ihre heutige Weltbedeutung hätten sie nicht. Denn auch darüber werden wir uns klar sein wollen, daß der Stil der Händel-Bach-Epoche es nicht zu der einzigartigen Weltbedeutung des Wiener Stils gebracht hat und bringen konnte.

Woran liegt dies nun? Es ist mir in diesen kurzen Ausführungen versagt, die zahlreichen, gerade auch kulturellen Gründe auch nur zu erwähnen, kann hierauf auch um so mehr verzichten, als wir hierüber die ganz vorzüglichen Arbeiten von Guido Adler, dem Wiener Musikordinarius, besitzen (in dem von ihm herausgegebenen Handbuch der Musikgeschichte, S. 717—756 nebst dem Vortrag über das obligate Accompagnement der Wiener klassischen Schule im Bericht über den I. musikwissenschaftlichen Kongreß der deutschen Musikgesellschaft in Leipzig). Ich gehe somit nicht auf die Ursachen für das Zustandekommen dieses Stils ein, sondern gewissermaßen auf ihre Wirkungen, den fertigen Stil also. Diese bestehen darin, daß es noch keinem früheren Stil in diesem Ausmaß geglückt ist,

die verschiedenen Prinzipien der Tonkunst zu einer derart weitspannenden, vollständigen und abgerundeten Synthese gelangen zu lassen, wie es uns in den Werken der Wiener Meister entgegentritt. Dies mit großer und wohl durchdachter Bestimmtheit auszusprechen, ergibt sich heute, wo die relativistische Beleuchtungsart, die keinem Stil den Vorzug vor dem anderen gibt und jede Entwicklung leugnet, auch auf die Musik zur Anwendung gelangt, mit Notwendigkeit, und im besonderen möge hierüber auch einmal in einem eigenen Artikel gehandelt werden. Die relativistische Methode, die auch ihr Gutes hat, erfährt ihre bündigste Widerlegung gerade durch das Vorhandensein des Stils der Wiener Klassiker. Er ist der erste und einzige, der nicht verdrängt werden konnte, wie es selbst noch bei dem der Bach-Periode der Fall war, obwohl dieser eine als solche tiefere Wurzel hat. Zum erstenmale stellt sich in der Tonkunst ein „Stehendes" ein, von dem wir sowohl rückwärts wie vorwärts blicken. Und das ist nicht zufällig, sondern innerlich begründet im oben Gesagten, daß hier eine Synthese zustande kam wie noch nie zuvor, eine Vereinigung der gesamten Wesenheiten der Tonkunst, die früher entweder überhaupt nicht oder nicht in diesem Maße möglich war. Und da z. B. die Zahl zehn auf alle Fälle größer bleibt wie die Zahlen fünf oder drei, so wollen wir die heutigen mittelalterlichen Herren, die ganz naiv etwa drei für zehn setzen, bei diesem Vergnügen weiter nicht stören. Sehen wir denn wenigstens einigermaßen näher zu.

Es gibt im Stil der Wiener klassischen Schule kein musikalisches Prinzip, das, zunächst einmal, fehlen würde, zweitens nicht eine vollkünstlerische und dabei spezifische Ausbildung erfahren hätte, drittens aber mit den anderen Prinzipien so organisch geeint würde, und dies alles unter Vorherrschaft jenes Prinzips, das sich in der Entwicklung der Tonkunst als das stärkste und ursprünglichste erwiesen hat, des melodischen. Man prüfe jeden der einzelnen Punkte auf ihr Vorhandensein und in ihrer Stellung in früheren wie in späteren Stilen, wobei der Melodik der Wiener im Hinblick auf ihre menschliche Vielseitigkeit und, hierauf sich gründend, ihre weltdurchdringende Kraft, ein besonders ausführliches Kapitel zu widmen wäre. Und zwar eben nie vom nur musikalischen Standpunkt aus, welch' einseitige Betrachtungsweise die heutige Musikbetrachtung auch derart subaltern macht.

Wir greifen nur eines heraus, den Vergleich mit Bachscher Musik. Es gibt nichts Grundsätzliches, was dieser fehlte. Sie ist vielleicht als Ganzes und, nur stilistisch genommen, sogar „vollständiger" als die selbst Beethovens. Indem sie aber ein Prinzip, das kontrapunktische, in den Vordergrund stellt und mit ihm eine Melodik, die im Hinblick auf dieses, von der Entwicklung vom Hauptgeleise weggeschobene Prinzip, entstanden ist, steht sie an allgemeiner Gültigkeit hinter der Beethovens zurück. Bach ist in einer Beziehung den Wienern selbst auf ihrem Hauptgebiet, dem melodischen, überlegen, in der geistigen Kühnheit seiner Barock-Melodie, die aber vielleicht gerade auch deshalb nicht derart breiteste Kreise, sagen wir ruhig die Welt zu erfüllen vermag wie die Melodik der Wiener.

Es käme nun allerdings auch darauf an, das kontrapunktische Prinzip gegenüber dem bei den Wiener Klassikern im Vordergrund stehenden harmonischen abzuwägen, ferner aber auch zu untersuchen, welche Rolle das erstere bei ihnen spielte, ebenso wichtige wie interessante Aufgaben. Welche seelisch-geistige Bedeutung das harmonische Prinzip gehabt hat, ist in einiger Vollständigkeit überhaupt noch nicht untersucht worden und heute, wo es, sehr stark verunreinigt, zertreten am Boden liegt, werden wir hierüber kaum eine befriedigende Darlegung zu erwarten haben. Die Einseitigkeit der

reinmusikalischen Betrachtungsweise zeigt sich nirgends stärker als bei Betrachtung des harmonischen Prinzips. Man kann bei ihm, das in seiner klassischen Handhabung in erster Linie dienender Natur ist, nur dann zu seiner Bedeutung entsprechenden Ergebnissen gelangen, wenn es gerade auch auf seine seelische und geistige Anwendung hin geprüft wird. Mag jemand die schwierigsten harmonischen Verbindungen bis aufs feinste theoretisch erklären können, es bleibt dies nichts wie Strohdreschen, wenn er, gerade den Wiener Klassikern gegenüber, nicht auch die geistig-seelische „Methode" anzuwenden vermag. Dann zeigt sich, daß die Harmonik, selbstverständlich immer in Verbindung mit einer innerlich starken Melodik — das liegt ja in ihrem dienenden, sich hingebenden Wesen — Seiten der Musik enthüllt, die zum Unsagbarsten gehören, was es jemals in der Tonkunst gegeben. Wenn die abendländische Musik, wie es den Anschein hat, im Verlauf der nächsten Jahrhunderte die ganze Welt erobern und alle andere Musik zurückdrängen wird, so wird sie dies niemals etwa kontrapunktischer Musik verdanken, sondern melodisch-harmonischer und dies aus Gründen, die nicht nur etwa mit der Musik als solcher, sondern mit dem Wesen des ganzen Menschen zusammenhängen. Wie nun die Wiener das harmonische Prinzip anwenden, gehört zu den wichtigsten Seiten ihres Weltstils und seiner Wirkung. Sie gründet sich einerseits auf ein ebenso feines wie natürliches Belauschen der Melodie auf den ihr innewohnenden harmonischen Gehalt, ferner aber auch auf einer mit schärfster geistiger Disziplin vorgenommenen Beleuchtung der Melodie, mit bereits überraschendsten Blicken in den romantischen Zaubergarten der Harmonik. Mehr als diese Andeutungen möchte und kann ich hier nicht geben.

Auch das Verhältnis der Wiener Klassiker zum Kontrapunkt ist noch keineswegs einer Betrachtung unterzogen worden, die dem Sachverhalt auch nur einigermaßen gerecht wird. Man ist heute daran gegangen, den späteren Kontrapunkt vom Standpunkt des früheren zu betrachten, mit dem Ergebnis, daß jener gar nicht der rechte sei. Voll zu Recht besteht einzig der Unterschied zwischen den beiden Kontrapunktarten, dem heute linear genannten früheren, auf Stimmführungsgesetzen fußenden und dem auf harmonischer Grundlage stehenden späteren, wobei wir uns immer wieder darüber klar sein wollen, daß der größte und einschneidendste Kontrapunktiker, J. S. Bach, synthetisch mit beiden Prinzipien arbeitete und hierauf seine Ausnahmsstellung beruht. Ein weiterer grundlegender Unterschied besteht darin, daß die Wiener Klassiker, vor allem Mozart und Beethoven, die ersten großen Musiker waren, die den Kontrapunkt nicht als ein Selbstverständliches, gewissermaßen in der Luft Liegendes, übernahmen, sondern ihn als etwas ihnen zunächst Fremdes erlernen und mit schwerer Mühe sich aneignen mußten, was, wie bereits bemerkt, auf der für sie ohne weiteres gegebenen harmonischen Grundlage geschah. Der Kontrapunkt ist denn auch für sie nicht das Mittel, sondern ein Mittel und wird einzig und allein für bestimmte Zwecke verwendet. Die Arbeit, ihn, im Grunde genommen einen Fremdkörper, organisch in ihr vergrößertes Reich einzubeziehen, war ganz außerordentlich schwierig, glückte sicher auch nicht in allen Fällen, bedeutet aber auf jeden Fall etwas Neues in der Entwicklung der Tonkunst. Und zwar etwas in seiner Art Unvergleichliches, das dem unbefangenen, durch die heutigen Theorien nicht geschwächten Musiker ohne weiteres bewußt wird, wenn er mitten in einem im Hauptstil geschriebenen Satz auf einen kontrapunktischen Teil stößt, wie etwa im langsamen Satz der Eroica. Da kommt es zu einer Art kontrapunktischer Erlebnisse, wie sie die gesamte polyphone Musik nicht bietet und bieten konnte. Urplötzlich tritt man in ein anderes seelisches Reich und man wolle ja nicht sagen, daß das

Gegenstück hierzu, das Hinübergleiten vom Kontrapunkt in harmonisch wirkende Episoden in Werken des polyphonen Zeitalters, von ähnlicher Bedeutung und Wirkung sei. Noch wichtiger erscheint mir aber, daß die Wiener, wenigstens in sehr vielen Fällen, den Kontrapunkt mit ganz bestimmter inhaltlicher Absicht anwenden, etwa so, wie gewisse Rhythmen oder Motive zu bestimmten Zwecken benützt werden. Der Kontrapunkt, seiner Selbstherrlichkeit entkleidet, hat höheren geistigen Absichten zu dienen, er wird ein bestimmtes Mittel des Ausdrucks. Wenn z. B. Mozart im Don Juan eine Arie im Händelschen Stil schreibt, so geschah dies nicht, um auch einmal kontrapunktische Mittel ins Treffen zu führen und dadurch stilistische Abwechslung zu erzielen, sondern die Anwendung dient einem ganz bestimmten, genau kontrollierbaren geistigen Zweck. Elvira sagt, musikalisch ausgedrückt, zu Zerline: Sei standhaft, bleibe so fest wie Händelsche Kontrapunktik, mit der du bewaffnet sein mußt, wenn Don Juan seine Angriffe auf dich macht. Das ist der Sinn dieser Arie im „Händelschen Stil". Überhaupt ist für die Wiener Meister der Kontrapunkt ein Ausdrucksmittel für Männlichkeit und es ist erst Wagner, dem größten und vor allem originalsten Harmoniker und Polyphoniker des 19. Jahrhunderts, geglückt, den männlichen Kontrapunkt auch zu verweiblichen, d. h. ihn in sogar wunderbarster Weise schmieg- und biegsam zu machen, ohne aber zu verlernen, ihn mit nicht geringerer Machtvollkommenheit — vor allem in den Meistersingern — auch in der angestammten Art zu verwenden. Was sind das für Künstler, welche Riesengebiete der Kunst beherrschen sie, und heute, dieses Sichaufblähen von Maulwurfskünstlern gegenüber großartigsten Leistungen einer anders gearteten Kunst!

Die synthetische Vereinigung sämtlicher Prinzipien hat denn auch die Wiener Klassiker zu einem in den den höchsten Ausstrahlungen ganz Einzigartigen geführt, zu ihrer Kunst des „obligaten Accompagnements", d. h. der „selbständig ausgebildeten Begleitung", wie Guido Adler, der sich gerade durch Herausarbeitung dieser Stileigenschaft ein unsterbliches Verdienst erworben hat, diesen Ausdruck übersetzt. Genau genommen, ist hier fast alles enthalten, was für den Stil der Wiener Klassiker in Frage kommt, vor allem — und das geht uns in diesem Zusammenhang am meisten an — das einzigartig Synthetische des klassischen Wienerstils. Er vereinigt scheinbar unvereinbare Gegensätze: Das Wesen der Begleitung widerspricht dem der Selbständigkeit und umgekehrt und dennoch, das unmöglich Erscheinende ist möglich, zur Tat geworden, diese einzigartige Synthese lebt, lebt in blühendsten Kunstwerken. An Weite des Stils kennt die Tonkunst nichts Gleichartiges und es wäre nun vor allem auch auszuführen, daß diese stilistische Weite in unmittelbarstem Zusammenhang steht mit der geistigen und seelischen Weite. Und hier angelangt, würde man auch ohne weiteres erkennen, daß dieser Stil in den Händen ihm entsprechender Künstler aus innersten Gründen zum musikalischen Weltstil werden mußte und die auch von Brahms vertretene Anschauung, daß sich keine Musik ungestraft allzu weit von der der Wiener Klassiker entfernen dürfe, wolle sie zu den Menschen sprechen, auf festem Grund und Boden steht. Mag denn auch heute die Musik eine andere Richtung einschlagen und dies sogar tun müssen, um wieder zu Kräften zu kommen, der Stil der Wiener Klassiker wird, selbstverständlich in originaler Prägung, das ideale Ziel einer zukünftigen deutschen Musik sein und bleiben müssen.

Betrachtungen zur heutigen Beethoven-„Pflege“

Von Edmund Schmid, Hamburg

Das habe ich nicht gewollt,“ würde der Meister sagen, hörte er von einem der sogenannten anerkannten Interpreten eines seiner Werke in heutiger Zeit. Die Ursachen liegen sehr tief und sollen begründet werden.

Wird von klassischer Beethoven-Wiedergabe gesprochen, so begegnet man immer wieder dem Wort „Bülow-Tradition“. Fragen wir uns also zunächst: Was ist daran, können wir sie nachprüfen und mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit den Bekundungen des Autors gegenüberstellen? Das heißt mit den Originalhandschriften, Skizzen wie endgültigen Niederschriften, revidierten Abschriften, brieflichen Äußerungen des Meisters über die Ausführung, endlich mit den von Beethoven korrigierten Probedrucken? Das Ergebnis: Die Wiederherstellung der Werke, wollen wir dann mit dem vergleichen, was uns dasjenige Wirtschaftsgebiet, welches man sich leider gewöhnt hat, „Musikleben“ zu nennen, als „Beethoven-Pflege“ darbietet. Da aber treten Gegensätze zutage, die zunächst einfach außerhalb des Glaubmöglichen liegen; im vorliegenden Rahmen muß ich mich auf einige wenige Stichproben beschränken. Vergleichen wir also einige Stellen in Bülows Ausgabe zunächst mit Beethovens Handschrift:

Besonders auffällig sind die Trilleranweisungen zu op. 53, 106, 109, 111; am ausführlichsten dargestellt ist die Manier bei op. 53. Dem entgegen steht auf der letzten Seite des Manuskripts ausdrücklich von Beethovens Hand die Ausführungsanweisung, die fraglos für alle entsprechenden Stellen Geltung hat (wie Briefe beweisen), wonach der Triller bei gleichzeitiger thematischer Linie in derselben Hand keinesfalls unterbrochen werden darf. Bülow schreibt aber ausdrücklich Unterbrechung (bei der Melodienote) vor und erzielt dadurch eine den Charakter großer Partien grundsätzlich verändernde Wirkung: seit Jahrzehnten hört man diese falsche Ausführung vom Podium her ganz allgemein!
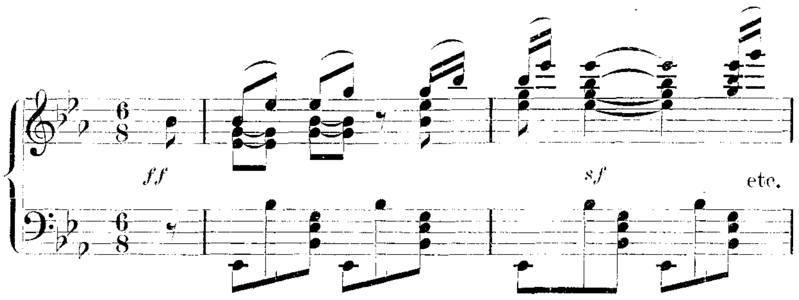
Ungeheuerliche Änderungen erlaubt sich Bülow in op. 109: die Verwandlung des Taktbildes und die damit verkleinlichte Wiedergabe ist nur zu erklären mit krankhafter Übersteigerung des Selbstgefühls. Man vergleiche also im 1. Satz von op. 109 Takt 11, sodann Takt 15, aus dem Bülow zwei und einen halben macht unter Veränderung von Sechzehnteln in Zweiunddreißigstel mit der Begründung, es handele sich hier um einen offenbaren Schreibfehler im Manuskript!! Daß Beethoven durch wiederholte Änderungen und Rasuren gerade in diesem 15. Takt das Dreiviertel-Prinzip des zweiten Gedankens schön gegliedert sich auswirken läßt in der Erweiterung dieses 15. zu einem sechs Viertel-Takt, der den Auftakt der mit dem 16. Takt beginnenden Durchführung noch mit einzubegreifen imstande ist, unter gleichzeitiger Betonung eben dieses thematisch wichtigen Auftaktmoments im grundsätzlichen Charakter des ersten Gedankens, das hat Bülow gründlich daneben verstanden! Weiter bei Takt 65 macht Bülow aus den Sechszehntel-Sechstolen der ersten drei Viertel Zweiunddreißigstel-Triolen, übersieht so zunächst die damit erfolgende Uniformierung in der Bewegung mit der folgenden Zweiunddreißigstel-Quintole und macht weiterhin noch aus den nachfolgenden vier Achteln vier Sechszehntel, zieht vor dem nun eintretenden Coda-Auftakt einen (doppelten) Taktstrich, nachdem er die Sinnentstellung vollendet hat durch eine kokette kleine Fermate (Romantischer Augenaufschlag) auf der letzten Auftaktnote his, die natürlicherweise glatt in den ersten Coda-Takt hineinzufließen hätte.

Daß so handgreifliche Änderungen die schwer faßbare Größe des Genies in seiner so wenig „interessanten“ Gesundheit dem weit „fortgeschrittenen“ Konzertbesucher näher brachte, ist so klar wie die Notwendigkeit, daß die Entfernung vom hohen Standpunkte des Genies in seiner reinen dünnen Luft wächst, daß der Abstand dieser verquälten Romantik von dem

stets ganz unsensationellen Genie nur größer werden kann, bis ein Zustand restlosen Fremdseins erreicht ist.

Nehmen wir eine andere Stelle als Beispiel: das berühmte Vibrato auf a im Adagio von op. 110, so kommen wir bei Bülow (in anderem aber noch schlimmerem Sinn bei Klindworth) auf so unmögliche Eigenmächtigkeiten, daß einem vor Staunen der Atem versagen will; zu alledem aber fügt Bülow noch den Hohn, daß er von „korrupter" Textdarstellung und „Verwirrung" im Manuskript spricht; die eingehende Begründung würde in diesem Falle mehrere Seiten füllen und kann also nicht an dieser Stelle gegeben werden. Heinrich Schenker hat in seiner Erläuterungsausgabe hierzu Ausführungen geboten, auf die verwiesen werden kann, da sie das bisher einzige Material sind, welches von den Handschriften Beethovens ausgeht. Bedenken wir aber, daß die Bülow-Ausgabe noch immer als brauchbar gehaltene, ja wichtigst genommene Basis des Beethovens-Studiums gilt, daß eine ganze Pianisten-Generation unter ihrem verwirrenden Einfluß aufwuchs!

Ein ganz krasses Beispiel, dessen verantwortlichen ersten Urheber ich nicht zu nennen weiß: das Rondo-Thema in Beethovens Es-Dur-Konzert habe ich noch nie der unmißverstehbaren Notierung entsprechend gehört! Der Anfang heißt.



Beethoven bindet und balkt also je zwei Achtel des ersten Takts, mithin das 1. mit dem 2., sowie das 3. mit dem 4., zusammen; entgegen dem Metrum des sechs Achtel-Takts; das ergibt eine Phrasierung und Betonung mit der Schwere auf dem 1. und dem 3. Achtel! Man hört aber stets gedroschenen sechs Achtel-Takt mit schwerem 1. und viertem Achtel! Wer nun beim Spielen des Thema-Einsatzes im Klavierbeginn noch nichts begriff, von dem sollte man meinen, ihm würde beim ersten Tutti ein Licht aufgehen am Gegensatz zum Orchester.

Die Ausführung der Pianisten ist im Orchester nämlich unausführbar! Wohl haben sich die Orchestergeiger im allgemeinen an die Verschandelung so gewöhnt, daß sie dieselbe falsche Betonung spielen, aber schon in den (in der melodischen Linie zusammen mit den Geigen gehenden) hohen Bläsern scheitert die restlos falsche Ausführung daran, daß der Fehler dem Atem gar zu sehr zuwider steht. Nun aber sehen wir uns das Notenbild weiter an und stellen fest: Die tiefen Bläser und Streicher haben ja gehaltene Töne, beginnend mit dem 1. und dem 3. Taktachtel, über die Taktmitte hinüber gebunden, weiter hat außerdem die Pauke auf dem ersten und dem dritten Achtel kurz forte es anzuschlagen!! Man sollte glauben: quod erat demonstrandum.... keineswegs. Als ich Beethovens klarer Notierung entsprechend in Berlin und Hamburg vor wenigen Jahren spielte, hat ein Berliner Kritiker vom höchsten Ansehen etwas von „Verdunkelung Beethovenscher Größe durch eigenwillige Gegenakzente" geschrieben, in Hamburg mit anderen Worten ebenso!

Man denke: Musiker also, die seit vielen Jahren das fremde Nebeneinander im Vortrag von Klavier und Orchester immer wieder hören, „Künstler von Weltruf", die seit vielen Jahren als „klassische Interpreten" galten, wollen nicht Beethoven zu seinem Recht kommen lassen, weil an der „Tradition" ihnen mehr liegt, als an der Wahrheit; oder: es bleibt die Gegenfrage: Entspricht etwa Ruf und Geltung einerseits, Qualität im Können und Wissen anderseits nicht einander? Woran liegt das aber? Ein Philosoph antwortete mir: „Es ist völlig aussichtslos, einer wiederkäuenden Kuh klar machen zu wollen, daß sie nicht wahrhaft glücklich sei."

Ein mich zu bitterem Lachen bringender Anlaß war mir neulich ein Begebnis, über das ich hier nach dem Bericht eines völlig einwandfreien Zeugen sprechen muß: In der Beethovenschen Sonate op. 106 ist im 1. Satz bei Takt 225 ein (mit Achtelauftakt während zweier Takte mehrfach wiederkehrender) vielumstrittener Ton, zu dem Bülow in seiner Ausgabe eine „Erläuterung“ gibt, die den ganzen Sinn der Stelle geradezu verrenkt. Alles, was Bülow dort gegen den Quartsextakkord sagt, ist längst durch Nottebohm widerlegt mit der im „Musikalischen Wochenblatt“ 1876 erfolgten Veröffentlichung des betr. Beethovenschen Skizzenblattes, in welchem klar $\frac{6}{4}$ notiert ist. Nun hat aber Bülow 1887 bei seinen Frankfurter Kursen (da Motta berichtet davon in seinem in den neunziger Jahren veröffentlichten Buch) seinen Irrtum zugegeben; dort hat er erzählt, ein Bekannter habe ihn darauf hingewiesen, er habe im Manuskript an der Stelle ein ganz verblaßtes Auflösungszeichen entdeckt. Damit war seine Meinung widerlegt mitsamt ihrer haarspalterischen „Begründung“.

Nun hat da neulich irgendwo in Deutschland ein Kursus stattgefunden, wie sie heutzutage nicht aus inneren Erfordernissen, sondern aus „Notwendigkeiten“, die nur noch Not sind, veranstaltet werden. Ein hoch zu Kurs gebrachter Beethoven-Ausleger (um keinen anderen Ausdruck zu gebrauchen), der in der Romantisierung und also Verkennung des Meisters immerhin einen gewissen Rekord erreichte, verteilt seine Weisheit und man kommt auf jene umstrittene Stelle zu sprechen. Andere „Prominente“ gesellen sich hinzu und nach vielem Hin und Her verkündet der Eine als letzten Schluß seiner Weisheit, er halte a für schöner als ais, während der Andere ais als seinem Gefühl entsprechender bezeichnet. Man denke: auf welchem Gebiet unseres Geisteslebens würde selbst in unserer Zeit gestattet werden, daß in einer Angelegenheit wie dieser sich blutigstes Laientum erweist unter bloßer Deckung des „erworbenen“ Namens! Es wird doch nur bewiesen, ob jemand als Fachmann zu bezeichnen ist oder als Laie, indem er entweder sachlich begründet, was er erkennt, oder seine subjektive Empfindung urteilen läßt, die sich zudem hier als trügerisch, mithin unmusikalisch bewies!

In musikstarken Zeiten, wie vor 100 und mehr Jahren, hätte man sich allerdings um jenen Ton a nicht zu streiten brauchen; da hätte das gesunde musikalische Gefühl ohne weiteres jedem Kundigen gesagt: es heißt hier a, weil es alle in Betracht zu ziehenden Faktoren grundsätzlich verkennen heißt, vermutete man ais; die eingehende Begründung aber wäre deshalb, und zwar nur deshalb unnötig gewesen, weil sie jeder Erkennende ohne alles Weitere und selbstverständlich gewußt haben würde. Die Entwicklung unseres Musiklebens hat aber dahin geführt, daß erweisliche Laien heute als die Kundigsten gelten, und man spräche mithin richtiger von Musiktod als von Musikleben. Wie sollte es aber anders sein können?! Man fälscht nicht ungestraft durch 100 Jahre lang den organischen Ablauf jeder Erscheinung des Lebens in „Fortschritt“ um!

Bedenken wir einmal recht, worin der „Fortschritt“ hauptsächlich besteht: in der Anbetung und Weiter-„Entwicklung“ von Irrtümern, Schwächen oder Steckenpferden, also jenem Vergänglichen im Leben großer Menschen (wie doch Bülow einer war!!), wie es schon heute wieder die Jünger eines Mannes wie Schenker beweisen mit ihrer Buchstäblerei hinsichtlich des Begriffs „Urlinie“.

Genau so aber verhält es sich mit der Schädlichkeit der Bülow-„Verehrer“ dieser und der vorigen Zeit, die seine Irrtümer, die entarteten Kinder seines gewiß feurigen Geistes verhätscheln und mein Bekämpfen gerade dieses Unglücks in der jetzigen Beethoven-Pflege nicht ertragen können.

Solche Tatsachen aber, wie der Umstand, daß Cotta die von Bülow selbst zugegebenen Irrtümer bis heute weiter nachdruckt, daß dieser Zustand Ungeheuerlichkeiten anrichtete an Beethoven, daß aber dieser Zustand „zu Recht“ besteht, zeigt, daß die Justiz von heute als Hüterin der Moral der Gesellschaft (es gab nie eine tiefer stehende) sehr wohl zu brauchen ist als Schutz für derartige Lästerungen an allem Heiligen einer Kultur. „Vernunft wird Unsinn, Wohltat Plage“!

Gewiß hat Schenker für die weitere Erkenntnis Beethovens eine Reihe hervorragender Ergebnisse geliefert. Aber auch dieser Meistgehaßte verfällt in dogmatische Erstarrung, verficht

Ansichten in seltsam feiner Umschleierung ihres subjektiven und also wieder nicht genügend lebendigen Erkenntniswertes auch da, wo doch noch wieder Gegensätze zu Beethovens Handschriften von mir festgestellt wurden. Und so kommt Schenker doch vom kulturtötenden 19. Jahrhundert nicht weg, weil er fortgesetzt Parallelen bei Mendelssohn, Chopin und anderen Romantikern sucht. Hiermit aber begeht er den grundsätzlichsten aller Irrtümer und seine Analysen bleiben Analysen, ohne Leben erzeugen zu können; es ist der Geist von Faustens Famulus, nicht der Faustens selber.

Aber wie turmhoch steht selbst diese Weisheit noch über dem Niveau der heute meistanerkannten „Interpreten", denen die Gesellschaft, die doch nur Kultur mit Luxus verwechselt, zustimmt, weil man die Meisterwerke derart entstellte, daß selbst die entarteten Zivilisationsmenschen unserer Tage sie „verstehen". Je höher eine Interpretation aber steht, je näher sie dem Geiste Beethovens sein wird, umso kleiner muß heute der Kreis der Begreifenden sein. Das ist die natürlichste Feststellung von der Welt. Wo aber sind die Verstehenden und wahrhaft Lebenden zu finden? Unter Aktien-Patrioten so wenig wie unter Reformern oder im rassetheoretischen Menschenstall. Die Zivilisations-Gesellschaft von heute hat mit Beethoven nichts zu tun, nichts, weniger als nichts; denn ihre Ziele heißen Glück und Behagen in irgendwelchem Sinn, Sorgenfreiheit und Verantwortungslosigkeit vor dem Schicksal.

Fidelio-Aufführungen und große Leonoren-Ouvertüre

Von Rudolf Hartmann, Altenburg

Die Wertgeltung eines einzelnen Gliedes innerhalb der Summe der andern Erscheinungsformen, die sich mit ihm zur Totalität eines Kunstwerkes verschmelzen, ist in erster Linie abhängig von der Stellung, die es neben den anderen Teilgebilden einnimmt, mit denen es gemeinsam in die Erscheinung tritt. Denn die Formeinheit erscheint im Rahmen einer Kunstschöpfung immer vor einen Hintergrund gerückt, der die ihr eigentümlichen absoluten Werte in gleichzeitiger Bewußtmachung seiner eigenen in relative umschalten läßt. Ein Werturteil über das Wesenselement eines Ganzen ist darum in erster Linie immer mehr das Ergebnis vorwiegend relativ gerichteten Abwägens und Angleichens und kann bei einer kritischen Durchleuchtung des Gesamtkunstwerkes unter dem bezeichneten Gesichtswinkel eine durchaus berechtigte Ablehnung auslösen, kann ein beklagenswertes Minus erkennbar machen, trotzdem sich dieses vielleicht, wenn es aus der Bindung einer umspannenden Gemeinsamkeit gehoben und zum Ding an sich isoliert wurde, als ein unzweifelhaftes Plus auszuweisen vermag.

Bedauerlicherweise ist man durch einen nahezu unausrottbar scheinenden Irrtum gezwungen, selbst einem Meisterwerk wie Beethovens großer Leonoren-Ouvertüre gegenüber eine derart gerichtete Betrachtung anstellen zu müssen. Es erübrigt sich fast, erst noch besonders zu betonen, daß es angesichts der Ewigkeitswerte dieser Meisterschöpfung nur eine verlorene Liebesmühe bedeuten könnte, wenn man versuchen wollte, dieses von reinster Schönheit durchglühte, von flammender Offenbarungskraft durchpulste Denkmal des Klassizismus durch die neben ihm völlig unzureichende Darstellungskraft des Schriftwortes bis in seine ureigensten Wesenheiten erschöpfend zu beantworten.

Wesentlich anders jedoch müssen wir der Leonoren-Ouvertüre gegenüberstehen, wenn wir sie als eine Teileinheit dem Organismus der Oper „Fidelio" eingegliedert finden. Durch diesen Brauch, der im Jahre 1841 zum ersten Male durch Otto Nicolai an der Hofoper zu Wien zur Tat gemacht wurde, muß sich unsere Wertung stark zuungunsten der eigenwillig übernommenen Ouvertüre verschieben, die durch den letzten Willen ihres Schöpfers, dem man sich in aktiver Pietät doch dienstbar machen sollte, bei der endgültigen Formgebung der Oper „Fidelio" dem Gefüge dieses Kunstwerkes entlöst und durch die Fidelio-Ouvertüre in E-Dur ersetzt wurde.

Es mag in einzelnen Fällen zugegeben werden, daß man sich vielleicht tatsächlich von dem

Gefühl eines wirklichen Idealismus und einer bis in die Funktionen des Willens hinüberdrängenden Begeisterung für diese unvergleichliche Tondichtung leiten läßt, sie auch im Operntheater zu lebendigem Dasein zu erwecken. Mindestens ebensooft wird es aber wohl lediglich der kalte Egoismus des Kapellmeisters sein, der dieses überaus dankbare Orchesterstück nur um seiner lieben eigenen Person willen an einer Stelle seine Auferstehung feiern läßt, wo es an seiner Schönheit notgedrungen durch die Hemmungen einbüßen muß, die aus seiner unberechtigten, nachträglich erzwungenen Stellung resultieren müssen.

Die Verschmelzung der großen Leonoren-Ouvertüre mit der Oper „Fidelio" darf niemals eine Frage rein musikalischer Wertung sein, sondern wäre nur in einer mehr dramaturgischen Erwägung zu begründen. Daß aber die dichterische Idee der Oper in ihrer sinnfälligen, körperhaften Darstellung die Leonoren-Ouvertüre an keiner Stelle ihrer szenischen Verlaufslinie als zwingende Notwendigkeit wirklich fordert, beweist sich aufs schlagendste durch die Verwirrung in der praktischen Beantwortung der Frage, wo die Leonoren-Ouvertüre am besten in den Verlauf der Handlung einzugliedern sei.

Für die Beantwortung dieser offenen Frage stehen uns, wenn wir von dem lächerlichen Versuche Hans v. Bülows ganz absehen wollen, der die Ouvertüre erst nach Schluß der Oper zur Darbietung brachte, drei Möglichkeiten offen.

Nicolai glaubte die beste Lösung damit gefunden zu haben, daß er die Leonoren-Ouvertüre dem Beginn des zweiten Aktes voranstellte. Wenngleich es auch als ein recht sonderbares Beginnen anmuten muß, den letzten Akt ebenso wie bereits den ersten durch eine besondere Ouvertüre einzuleiten, so ist aber dieser Weg wenigstens noch immer derart, daß er zum mindesten der Ouvertüre an sich nichts von ihrem Werte nimmt und ihre rechte Bewußtwerdung noch garantiert, falls sich die grundbedingenden Voraussetzungen erfüllt finden, die sie in jedem Falle ihrer Verlebendigung aus sich heraus erhebt. Denn schließlich ist mit dem Schluß des ersten Aktes die dramatische Verlaufslinie sowieso unterbrochen und damit die Einstellung des Zuschauers dem Drama gegenüber etwas gelockert worden. Weiterhin ist durch die Ernüchterung, die mit der durch tosenden Beifall eingeleiteten Pause notgedrungen eintreten muß, die während des ersten Aktes gewonnene, an den Stoff gebundene Stimmung einer mehr von der Materie gelösten, indifferenten Gefühlsspannung gewichen und endlich gibt auch die Zwischenaktspause mit ihrer Ausschaltung der Apperzeptionsarbeit wieder Gelegenheit genug, um neue Aufnahmeenergien zu sammeln und damit ein gefühlsbetontes Genießen oder gar programmatisches Ausdeuten eines so ausgedehnten Orchesterwerkes an dieser Stelle noch zu ermöglichen.

Nur darf bei der Gewinnung einer grundsätzlichen Einstellung gegenüber dieser Manier keinen Augenblick vergessen werden, daß wir vor allem um des musikalisch zugeeigneten Dramas willen im Opernhause sind, und daß die Hinzunahme der Leonoren-Ouvertüre nur dann zu rechtfertigen wäre, wenn sie sich harmonisch dem Gefüge des musikalischen Baues einfügen und in selbstlosem Dienste der das Ganze tragenden Idee helfend unterordnen würde.

Aber eben nach dieser Richtung betrachtet erweist sich die Aufnahme der großen Leonoren-Ouvertüre als ein großer Irrtum. Denn nach Beginn des bühnenbildlichen Lebens handelt es sich in erster Linie um die dramatische Dichtung und die mit ihr zur organischen Einheit verschmolzene Musik. Darum ist uns auch im Verlauf der „Fidelio"-Vorstellung die Einleitung der Kerkerszene bei weitem wichtiger, wie die hereingezwängte dritte Leonoren-Ouvertüre. Ein großer Schaden erwächst aus dieser direkten Benachbarung der beiden Musiken vor allem der ersteren und ihre stimmungschaffende Kraft, die berufen ist, uns in das kalte Grauen der Kerkernacht zu tragen, wird durch die Einbeziehung der Leonoren-Ouvertüre auffällig gelähmt. Der strahlende Schluß der Ouvertüre und die trübe Klage der f-Moll-Einleitung stehen als zwei völlig wesenfremde Werte nebeneinander, sie berühren sich wie die Glieder einer Subtraktionsaufgabe und heben sich in ihrer wechselseitigen Wirkung auf. Am schwersten leidet an dieser Beiordnung natürlich das an zweiter Stelle ins Bewußtsein tretende Stück, in diesem Falle also gerade dasjenige, das um der dramaturgischen Linienführung und um ihres Stimmungstones willen geschaffen wurde und allein aus dieser Bestimmung heraus durch seinen Schöpfer

die ihm eigene Prägung erhielt, die nur dann zum rechten Miterleben führen kann, wenn sie nicht an der Konkurrenz eines vorausgegangenen Wesensgegensätzlichen verwässern und verblassen mußte. Das sollten sich alle diejenigen vor Augen halten, die um einer Konzerteinlage willen, die an dieser Stelle gar keine Daseinsberechtigung hat, eine der am schärfsten gezeichneten Partien des Werkes ihrer bezwingenden Wirkung zu berauben bereit sind.

Eine andere Möglichkeit, die nicht in gleichem Maße verderblich erscheint, besteht darin, unter völliger Auslassung der „Fidelio"-Ouvertüre die Oper mit der großen Leonoren-Ouvertüre einzuleiten. In diesem Falle bleibt die Leonoren-Ouvertüre wenigstens das, was sie von Anfang herein sein wollte: Ouvertüre! Zudem begegnet sie am Beginn der „Fidelio"-Aufführung noch der völlig unverbrauchten Aufnahmefähigkeit der Gesamtpsyche des Publikums und bildet die Brücke, die den Zuhörer zwanglos in die Stimmungswelt und den Ideenkreis der Dichtung einführt. Sie bespiegelt dabei, wie es ein Ideal der alten Ouvertüre war, in großliniger, aller Materie enthobenen Weise den Grundgedanken des Dramas und steigert sich zu dem Jauchzen eines befreienden Aufschwunges, der den Jubel des Erlöstseins, die Erfüllung des Ethos offenbart.

Zweifellos war es aber gerade dieser schwere Charakter der dritten Leonoren-Ouvertüre, ihr Auftrieb ins Gigantische, der Beethoven bei der letzten Überarbeitung seines Werkes veranlaßte, sie durch die als Kunstwerk an sich von ihm selbst als weniger groß erkannte „Fidelio"-Ouvertüre zu ersetzen. Die wahre Größe und reine Künstlerschaft Beethovens liegt eben nicht zum letzten darin, daß er in strenger Selbstkritik unter dem Zwange seines künstlerischen Gewissens einer inneren Harmonie und einheitlichen Ausprägung seines Kunstwerkes selbst Wesenseinheiten von größtem absoluten Werte zum Opfer brachte. Und er hatte nur zu gut erkannt, wie ernüchternd der jähe Sturz aus dem unirdischen Jubel jauchzender Erlöstseinsbewußtheit am Schlusse der Leonoren-Ouvertüre herab in den flacheren Ton der Opera buffa wirken mußte, durch den nach dem Heben des Vorhanges die kleinen Seelen Jaquinos und Marzellines von der kleinbürgerlichen Enge künden, die ihre ganze Welt ist. Und im Erkennen dieses störenden Widerspruchs zwischen zwei sich unmittelbar berührenden Teilen seines Kunstwerkes beugte er sich selbstlos dem Gebot der dramatischen Muse und zog die Folgerung, die eine endgültige Lösung der Ouvertürenfrage brachte und zwischen der Ouvertüre und dem Beginn des bühnenbildlichen Lebens erst den harmonischen Ausgleich zu geben vermochte.

Sonderbarerweise ist unsere Zeit an eine Eingliederung der Leonoren-Ouvertüre gewöhnt worden, die als am wenigsten erträglich erscheinen muß. Wir begegenen ihr zumeist zwischen der Kerker- und Ministerszene des zweiten Aktes und damit an einer Stelle, wo sie als ein störender Fremdkörper ganz offensichtlich die einheitliche Architektonik des Kunstwerkes verzerren, zerbrechen muß.

Die Darbietung der Leonoren-Ouvertüre an diesem Ort ist nicht nur für das Drama an sich vom Übel, sondern sie unterbindet sogar die rechte Auswirkung der Ouvertüre selbst, indem sie den Zuhörer zwingt, sich nach etwa zweistündiger Berührung mit der Oper „Fidelio" noch mit einer rein instrumentalen Schöpfung von der räumlichen Breite und geistigen Tiefe der Leonoren-Ouvertüre auseinanderzusetzen. Das muß als ein Zwang erscheinen, der der rezeptiven Energie des Kunstfreundes eine Arbeit zumutet, die an dieser Stelle nicht mehr bis ins letzte zu bewältigen ist, besonders da sie zu gleicher Zeit den Zuhörer zu einer völlig anderen geistigen Einstellung dem Kunstwerk gegenüber zwingt. Während der voraufgegangenen Bilder war dieser gewöhnt worden, die Musik nur als tonale Parallele, als klingende Vermittelung der sich gleichzeitig abspinnenden Handlung hinzunehmen, und muß nun seine Assimilationsenergien daraufhin umschalten, ohne den Schlüssel eines parallelen szenischen Geschehens eine Musik, die hier in absoluter Form als Selbstzweck auftritt, in ihren Schönheits- und Bekenntniswerden auszudeuten.

Noch größeren Schaden aber als die Leonoren-Ouvertüre selbst erleidet das in die höchste Steigerung geführte Drama, an dessen Kulminationspunkt man mit ruckhafter Plötzlichkeit das Operntheater in einen Konzertsaal verwandelt und damit das seiner Erfüllung entgegendrängende dramatische Geschehen durch die Willkür einer gänzlich unberechtigten Fermate verschleppt. Auf diese Weise nimmt man immer der Schlußszene ein gutes Teil ihrer unmittel-

baren Wirkung, die schon etwas vom Geiste der neunten Sinfonie gestrafft erscheint, und nur dann voll und ganz in ihren Bann zwingen kann, wenn die dramaturgische Linie ihre stetige Bewegung beibehält und den Beschauer unbehindert der Erfüllung des Ethos entgegenträgt.

Und was ist der Gewinn für das Opfer, daß wird dort, wo alles zum raschen Abschluß drängt, die zwei letzten, zeitlich doch direkt ineinander fließenden Szenen weiter auseinanderrücken, als sie es in Wirklichkeit sind? Wir erleben erst in rein konzertmäßiger Form eine Wiederholung des bereits Geschauten und dann in gleicher Weise den beglückenden Ausgang, den übrigens jedermann bereits selbst erfühlte und ahnte, und der dann nach Schluß der Ouvertüre erst noch seine bühnenbildliche Bestätigung finden soll. Das Drama, um das es sich doch in allererster Linie handelt, erleidet damit einen beträchtlichen Schaden und die große Leonoren-Ouvertüre erscheint dabei als Zerstörerin einer gesunden Ökonomie und einer geraden Dramaturgie des musikalisch-dramatischen Kunstwerkes in einer Rolle, für die sie jedem rechten Bewunderer Beethovenscher Kunst doch wahrlich zu schade sein sollte.

Darum kann für den fein empfindenden Kunstfreund und den pietätvollen Vermittler Beethovenscher Kunst die Forderung nur lauten: Heraus mit der Leonoren-Ouvertüre aus der Oper „Fidelio", in der sie durchaus „fehl am Ort" erscheinen muß und in der sie nicht ganz die reiche Fülle unirdischer Schönheit ausstrahlen kann, die ihr tatsächlich innewohnt. Eine solche Ablehnung wurzelt durchaus nicht in einer Verkennung ihres Wertes, die dem Werke um jeden Preis ausweichen will, sondern sie entspringt gerade einem Gefühl der reinsten Liebe und schrankenlosen Bewunderung, das uns diesem Bekenntnis eines großen Unsterblichen nur dort begegnen lassen will, wo es ohne die in seiner unnatürlichen, erzwungenen Stellung bedingten Behinderungen voll und ganz das reine Kunstwerk sein kann, das die segnende Hand seines Schöpfers der Menschheit schenkte: im Konzertsaal!

Nur dahin gehört jetzt die Leonoren-Ouvertüre, da es ja keine Oper gleichen Namens gibt. Dort allein ist ihr die höchste Wirkung möglich und erst im Konzertsaal hat sie die Stätte gefunden, die für uns die einzig mögliche sein sollte und an der sich die Menschen in ehrlicher Freude immer und gern zu ihr bekennen dürften.

Der überzählige Takt in der Pastoralsinfonie

Von Eugen Tetzel, Berlin

In der Zeitschrift für Musik, 92. Jahrg., 5. Heft (Mai 1925), nahm Dr. Alfred Heuß Veranlassung, die Wahrscheinlichkeit darzutun, daß der 24. Takt der Pastorale von Beethoven auf einen Irrtum zurückzuführen sei, jedenfalls rhythmisch als überschüssig, überflüssig empfunden werde. Er wurde darauf durch Otto Singer aufmerksam gemacht, wußte aber nicht, daß ich schon im August-Septemberheft 1921 der Zeitschrift für Musikwissenschaft die gleiche Angelegenheit behandelt hatte. Hierauf kam er in seinem Juli-Augustheft 1925, S. 460, zurück. Neuerdings nahm nun der Franzose Jean Chantavoine in der Pariser Fachschrift „Le Ménestrel" vom 12. Nov. 1926 Stellung zur erörterten Frage. Seine Ausführungen sind dem Sinne nach kurz etwa folgende:

Daß ein Fehler über 100 Jahre unbemerkt, ungerügt, unverbessert bestehen geblieben sei, das wäre an sich kein Beweis, daß kein Fehler vorhanden sei. Die Sache verdiene daher geprüft zu werden. Wir nähmen als Grundsätzlichkeit der Analyse die Anordnung der Takte zu Gruppen von je vieren und entnähmen den dynamischen Bezeichnungen den Anfangspunkt der Taktzählung. Er bezweifelt, daß aus dynamischen Zeichen und Einzelheiten der Instrumentation das Prinzip der musikalischen Metrik zu entnehmen sei, und nennt dies gewagt und willkürlich. Chantavoine bestreitet die metrische Dreitaktgruppe, welche nach herrschender Viertaktigkeit von den Takten 13, 14, 15 gebildet wird, will den 16. Takt hinzunehmen und so die Viertaktigkeit als gegeben und natürlich aufrecht erhalten. Den Fagotteinsatz im 20. Takt faßt er als auftaktig zum Schwerpunkt des 21. Taktes. Weiterhin macht er durchaus zutreffende Betrachtungen über den beschaulichen Charakter des Werks, welcher eine gewisse Sorglosigkeit

der Erfindung bedingte. Chantavoine kommt dann auf die Parallelstelle der Reprise zu sprechen und behauptet, daß die Wahrscheinlichkeit größer sei, diese habe einen Takt zu wenig als die erste einen zuviel, indem jedenfalls hier einer weniger sei. Dieses „Fehlen" will er aber als psychologisch wohlbegründet rechtfertigen und bezeichnet es als charakteristisch gerade für Beethovens Bestreben, sich im Laufe seiner Entwicklung immer kürzer und prägnanter zu fassen und jede Eintönigkeit und Weitläufigkeit zu vermeiden. So kommt er zu dem Ergebnis, daß weder zuerst ein Takt zuviel, noch nachher einer zu wenig, sondern der Originaltext ganz einwandfrei sei. Er schließt mit dem Paradoxon, daß „gerade der Mangel an äußerem Gleichmaß der Grund des inneren Gleichgewichts" sei.

Eine Verständigung und etwa gar eine Einigung in dieser Angelegenheit ist nun ungeheuer schwer, ja zur Zeit fast unmöglich; nicht allein der individuellen Verschiedenheit des geistigen und des Empfindungslebens wegen, sondern weil noch keine Klarheit über die sachlichen Grundlagen der Rhythmik und Metrik herrscht. Auch möchte ich hervorheben, daß ich an der angeführten Stelle (S. 614) nur schrieb, ich hielte „einen Schreibfehler nicht für ausgeschlossen", daß ich jedoch niemand verurteilen würde, der andrer Meinung ist! Viel wichtiger als die Entscheidung dieses Spezialfalls ist der Gewinn, welcher bei der Erörterung desselben an allgemeinen Werten herauskommen kann!

Vor allen Dingen tut eine reinliche Scheidung not zwischen Begriffen wie „zusammen oder noch dazu gehören" einerseits und „metrischen Taktgruppen" oder „Großtakten" andererseits! Das erste Problem ist ein „rhythmisches" und betrifft die melodische Zusammengehörigkeit der Einzeltöne zu „Motiven", der Motive zu „Phrasen" und der Phrasen zu „Perioden"; es betrifft also die Lagen der kleineren und größeren „Zäsuren". — Der Taktbegriff dagegen besteht in der Unterscheidung von schwer oder von leicht empfundenen Momenten und deren Anordnung zu kleineren (einfachen) und größeren (zusammengesetzten) Gruppen, also „Takten" und in gleicher Unterscheidung von schweren und leichten Takten und deren Anordnung zu kleineren oder größeren Taktgruppen, also „Großtakten". Takt sowohl wie Großtakt nennt man also jeden rhythmischen Verlauf von einem Hauptschwerpunkt bis zum entsprechenden nächsten, diesen aber ausgeschlossen. Dem Wesen und der Bedeutung nach sind also Takt und Großtakt völlig gleich, nur daß die Takte einer Taktart und Taktvorzeichnung entsprechend gleich gebaut zu sein pflegen, während der Großtakt grundsätzlich an keine derartige Vorschrift gebunden und daher nur in manchen Fällen regelmäßig, in andern aber mannigfach wechselnd ist. Diese rein theoretische, metrische Analyse verdeutlicht aber eine ganz andere Art von „Zusammengehörigkeit" als die wahre innere rhythmisch-melodische der Phrasierung. Diese ist nicht nur keineswegs an die Taktgrenzen gebunden, sondern sie verläuft ihnen vorwiegend gerade zuwider, indem sie zielstrebig die Schwerpunkte im Auge hat. Zäsuren und Taktstriche fallen daher fast niemals zusammen!

Daraus erklärt sich, wie unbestimmt und meist irreleitend die Anwendung des Ausdrucks „Zusammengehören" ist. Freilich wird die metrische Analyse und somit unser ästhetisches Werturteil über den überzeugenden, befriedigenden, natürlichen Eindruck einer Taktgruppe vom melodisch-rhythmischen Inhalt derselben, also von der Phrasenbildung und dem Periodenbau, bestimmt. Also bedarf es nicht des Hinweises Chantavoines auf die Bedeutung der psychologischen Einstellung statt „einfachen Abzählens"; andererseits wird unsere Analyse doch nach begrifflichen Anhaltspunkten suchen müssen, welche in Form von Dynamik, Harmonik, Melodik oder Rhythmik unsere rhythmische Empfindung orientieren und ihre auch begriffliche Klärung ermöglichen. Woher sollen wir sonst ein Urteil über die Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit der Taktgruppen oder dessen Gegenteil gewinnen? Was wir aber „zählen" oder „abzählen", das können niemals die Phrasenumfänge, sondern immer nur die Takte sein! Das mußte vorausgeschickt werden, ehe wir uns mit einiger Aussicht auf Verständlichkeit und Beweiskraft zu Chantavoines Darstellungen äußern konnten!

Zunächst möchte ich betonen, daß ich schon als zwölfjähriger Junge ganz intuitiv und rein empfindungsmäßig (also sicher nicht von irgendwelcher grauen Theorie angekränkelt und „einfach abzählend"!) mich dafür entschied, den 16. Takt als Schwerpunkt und somit als

Beginn der nächsten metrischen Taktgruppe oder des „Großtaktes" zu betrachten, meine Empfindung danach einzustellen und daher den 24. Takt als wenig überzeugend, etwas ermüdend innerlich abzulehnen! Ich muß gestehen, daß darin bis heute keine Änderung eingetreten, nur begriffliche Klärung hinzugetreten ist! Es dreht sich alles um die Frage, ob der 16. Takt, durch das unerwartete und rhythmisch beruhigende piano des 15. Takts vorbereitet, als schwerer empfunden werden muß oder nicht. Wenn mir dies schon hier zweifellos erscheint, trotzdem es die jedenfalls auffallende Fünftaktgruppe 20—24 erst herbeiführt, so desto mehr bei der Parallelstelle, wo dann alles viertaktig verläuft! Will man aber bei der ersten Stelle, wie Chantavoine es tut, regelmäßige Viertaktigkeit annehmen, so müßte man sich bei der Parallelstelle zu einer gleichen Schwerpunktlage entscheiden, was aber gegenüber dem Verhalten der Streichergruppen, ihrem Abschließen und Wiedereinsetzen (besonders der Celli und Bässe!), ganz unwahrscheinlich ist! Da aber später unverkennbare Schwerpunkte vorkommen (besonders das Erreichen der Tonika F mit der Bezeichnung *ff*), so muß davor auch irgendwo eine Dreitaktgruppe liegen, wozu jedoch die einzige Möglichkeit die von uns angenommene ist! Ebenso beweiskräftig ist der Umstand, daß das Fagott im 20. Takt (der ersten Stelle) schon auf Eins mit f einsetzt. Wäre dies im Sinne des Großtaktes „auftaktig" gemeint, so würde erstens das erste Achtel fehlen, zweitens das *f* erst beim 21. Takte stehen! Die vermeintliche psychologische Begründung der absichtlichen Unterdrückung eines Taktes im Wiederholungsteil ist also überhaupt gegenstandslos. Der Versuch von Chantavoine, die Originallesart der besprochenen Stellen des ersten Satzes der Pastorale gerade als Muster besonderer ästhetischer und rhythmischer Feinfühligkeit hinzustellen, ist jedenfalls mißglückt. Zweifellos scheinen mir die beiden bezeichneten Dreitaktgruppen und somit auch die Fünftaktgruppe der ersten Stelle! Es kann sich dann also nur noch um die Frage handeln, ob diese Fünftaktgruppe von Beethoven gewollt, oder ob sie einem Versehen zuzuschreiben ist. Beweisen läßt sich weder das eine noch das andere, sondern man kann nur ein subjektives Werturteil fällen. Dagegen scheint es mir über jeden Zweifel erhaben, daß die Fünftaktgruppe am Schluß der B-Dur-Sinfonie einen Schreibfehler bedeutet, was ja auch Rob. Schumann für selbstverständlich hielt. Was die Fünftaktgruppe mit der Generaltaktpause in der c-Moll-Sinfonie betrifft, so rief Max Bruch, als ich ihn darum befragte, aus: „Steht denn der Unsinn immer noch in den Partituren?" — Daß die Lesarten aller drei Sinfoniestellen authentisch sind, davon überzeugte ich mich durch Einblick in die Handschriften Beethovens. Seine Zerstreutheit erklärt, daß er die Fehler nicht sah, seine Schwerhörigkeit, daß er sie nicht hörte!

Endlich möchte ich mir erlauben, auf mein zu Weihnachten im Wölbing-Verlag, Berlin, erschienenes Buch „Rhythmus und Vortrag" aufmerksam zu machen, welches auf rhythmischem Gebiet manche Anregung zu weiterem Forschen geben dürfte.

Nachruf für Prof. Ludwig Riemann

Von Wilhelm Schaun, Essen

Plötzlich und unerwartet ist im Alter von 63 Jahren Prof. Ludwig Riemann an einem Schlaganfall gestorben. Ein Leben hat hier ein frühes Ende gefunden, über dem als Motto stand: Wirke, solange es Tag ist! Gar vielseitig war die Arbeit dieses regen Mannes, der aus bescheidenen Anfängen sich mit vorbildlichem Fleiß einen geachteten Namen erworben. Von Hause aus mit starker musikalischer Begabung ausgestattet, fand er aber doch nicht Genüge darin, nur die praktische Seite der Kunst auszuüben, obwohl ihm eine natürliche Veranlagung für Geigen- und Klavierspiel dieses Ziel wesentlich erleichterte. Seine rein instrumentale Betätigung stand auf beachtenswerter Höhe; auch die kompositorische hatte schöne Erfolge zu verzeichnen. Aber sein kritischer Geist hielt die Reife einer Drucklegung nicht für gegeben. So ruhen die Lieder mit Klavierbegleitung, die Trios, Quartette, Violinsonaten und Chöre bescheiden als Manuskripte in der Lade seines Schreibtisches, manches Werk doch wohl wert, der Öffentlichkeit übergeben zu werden. In ihnen zeigt sich Riemann als Künstler gemäßigten Fortschrittes, mit einer ganz besonderen Neigung zu farbiger Darstellung und Betonung der Freude an der

schönen Linie und dem bunt schillernden Klange. Örtliche Aufführungen und das Bewußtsein, Vollwertiges geschafft zu haben, waren der einzige Lohn dieser Arbeit. — Weit über die Grenzen lokaler Verhältnisse fand er Anklang und Beachtung durch seine wissenschaftliche Arbeit. Das war sein ureigenstes Feld, einmal aus dem Bedürfnis heraus, sich mit den Dingen der Kunst wissenschaftlich auseinanderzusetzen, zum andern aus der erkannten Notwendigkeit wissenschaftlicher Fundamentierung künstlerischer Dinge. An der Verbreitung und Verwirklichung dieser Idee hat er in erster Reihe mitgekämpft. So ist im Laufe der Zeit die Zahl der Einzelaufsätze, der wissenschaftlichen Abhandlungen größeren Stiles und der Bücher zu stattlicher Menge angewachsen, wie ein bereitgestelltes Verzeichnis erkennen läßt. Alle Zweige der Musikwissenschaft fanden sein Interesse; besonders aber waren es die akustischen Probleme, für die er starke Vorliebe zeigte. Und grade auf diesem Gebiete fand er allzeit größte Beachtung. Doch seine ganze wissenschaftliche Arbeit stand unter dem Gesichtswinkel praktischer Auswertung des Erforschten. Als letztes richtungweisendes Werk, dessen II. Band in den Tagen seines Todes der Öffentlichkeit übergeben wurde, sei erwähnt: Das Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge, bei Bisping-Münster erschienen. — Damit berühren wir die musikpädagogische Seite seiner Arbeit. Durchdrungen von der Notwendigkeit wissenschaftlicher Durchbildung des Musikpädagogen, hat er zeitlebens an diesem Ziele theoretisch und praktisch gearbeitet. Der musikpädagogische Verband ist zu diesem Zwecke vor 25 Jahren gegründet und während dieser Zeit von ihm in hervorragender Weise geleitet worden. Dabei galt sein Hauptaugenmerk der Erziehung eines brauchbaren Nachwuchses. Schon während seiner schulamtlichen Tätigkeit als Musiklehrer des Essener Burggymnasiums widmete er dieser Arbeit seine Kraft, sie voll und ganz entfaltend, als seine Pensionierung die amtlichen Hemmnisse beseitigte. Groß ist die Zahl seiner Schüler, denen er neben der Vermittelung handwerklicher Kenntnisse vor allem Lust und Liebe zur Kunst in die jungen Herzen pflanzte. Die Gabe der Begeisterung war ihm in seltenem Maße verliehen. So war er der rechte vorbildliche Lehrer, der Musikpädagoge großen Formats. Die Anerkennung der Behörde fand ihren Ausdruck in der Ernennung zum Professor und Fachberater, welches Amt er in rechtem Geiste auszuüben verstand. Aus diesem Geiste heraus war er mit ganzem Herzen Berufsgenosse, jederzeit bereit, aus seiner reichen Erfahrung zu raten und wenn es in seinen Kräften stand, auch zu helfen. Auch für die Arbeit des Kleinsten hatte er Verständnis und liebevolle Wertung. Denn neben dem Künstler und Wissenschaftler war es der Mensch, die liebenswürdige, taktvolle, feine Natur, die gewinnende Fäden von Herz zu Herzen spann, nie den Abstand fühlen lassend, der zwischen ihm und den andern bestand. So erklärt sich die Zahl seiner Verehrer und Freunde. Freund war er mit ganzem Herzen. Auch hier folgte er innerem Drange. Die Frohnatur seines Wesens, der Lebensfreude hohes Lebensziel war, konnte ihre reichen Gaben nicht in sich selbst verschließen, nein, sie mußte andre daran teilnehmen lassen. Und welch hypnotischer Zauber ging von seiner Fröhlichkeit aus! Befreiend von aller Erdenschwere, des Augenblickes Gunst und Glück haschend, konnte er der Seele andrer Schwingen frohsten Jugendübermutes geben.

So steht er vor uns, der Entschlafene, als treuer Arbeiter im Weinberge der Kunst, gottbegnadeter Künstler, Wissenschaftler, Musikpädagoge, Berufsgenosse, Mensch und Freund zugleich. Ein reiches Leben, dem der unerbittliche Tod ein vorzeitiges Ende gesetzt.

Eine moderne Motettenpassion von Kurt Thomas

Passionsmusik nach dem Evangelisten Marcus, Op. 6[1])

Von Wilhelm Weismann

Es ist nun etwa ein Jahr her, daß eine motettische Passion, die von Leonhard Lechner, nach, man darf wohl sagen, jahrhundertelanger Vergessenheit, ihre Auferstehung durch die Leipziger Thomaner erlebte (s. Jahrg. 1925, H. 4, S. 231) und damit wieder eine Form der vorbachischen Passionsmusiken in Erscheinung trat, die selbst die meisten Musiker kaum dem Namen nach kannten. Diese Wiedererweckung einer scheinbar antiquierten Kunstform ging nach außen ziemlich spurlos vorüber — in der Fachpresse wurde, so viel uns bekannt ist, nur kurz davon Notiz genommen — um so mehr war man deshalb überrascht, daß ein junger, schon durch verschiedene Vokalwerke aufs vorteilhafteste bekanntgewordener Komponist sich an die Komposition einer derartigen Motettenpassion, aber auf heutiger Grundlage, gemacht und den kühnen Versuch auch durchgeführt habe.

Dem etwa einstündigen, für 4 bis 8stimmigen, unbegleiteten Chor geschriebenen Werke liegt traditionsgemäß das reine Bibelwort zugrunde, und zwar hier die Passionsgeschichte des Markus in gekürzter, sich auf den unmittelbaren Gang der Ereignisse beschränkender Form. An diesen geschlossenen, aber in sich durch die verschiedensten Situationen bewegten Vorwurf tritt nun Kurt Thomas, der Komponist des Werkes, mit dem durch strenge und wirklich künstlerische Vokalstudien erworbenen Rüstzeug eines a-cappella-Komponisten — man spürt die Schule A. Mendelssohns — heran und sucht ihn, angeregt durch die Lechnersche Passion, mit den polyphonen Mitteln der Motette und des Madrigals zu bewältigen. Wenn man indessen bedenkt, daß diese beiden umfassenden Kunstformen für ein solches Unternehmen schließlich auch ohne bestimmte Vorlage ihre Mittel hätten hergeben müssen, so wird man auf eine Analogie nach dieser Seite hin kein besonderes Gewicht legen. Weit wichtiger hingegen ist, daß es dem Komponisten gelang, unabhängig von seinem Vorgänger zu einer selbständigen künstlerischen Darstellung der Leidensgeschichte zu kommen, was denn auch seiner Passion die besondere, von historischen Zusammenhängen befreite Bedeutung gibt. Und dies auf Grund einer reinen, zarten, dabei auch stark naive Elemente enthaltenden Natur, die fähig ist, unmittelbar auf die stets wechselnden Situationen, selbst auf einzelne Worte, lebhaft und eigenartig zu reagieren. So entstand ein Reichtum des Gestalteten, der die Befürchtung, daß mit der Zeit Monotonie eintreten könne, nicht aufkommen läßt. Diese Vielfalt hätte andererseits aber leicht eine gewisse Unruhe mit sich bringen können, wäre es Thomas nicht gelungen, von Einzelheiten hinwegtretend, auch den Gesamtvorwurf plastisch zu sehen und demgemäß zu gliedern. Hier lag denn auch für ihn das Hauptproblem, und zwar vor allem deshalb, als es seiner feinnervigen, beweglichen, aber im Grunde undramatischen Natur nicht gegeben war, größere Komplexe aus einem mit intensiver Kraft gespeisten Zentrum heraus mit Musik zu durchfluten. So wurden denn bewußt und unbewußt Bindungen gesucht und Zusammenhänge hergestellt, die, je öfter man sich mit dem Werke beschäftigt oder es anhört, um so stärker zutage treten. Welche Durchsichtigkeit und zarte Plastik ergibt sich da! Wie leuchtet die Gestalt Christi in einer Mystik von seltsamer, durchaus nicht sentimentaler Weichheit! Seine Rede erscheint stets in den feierlichen Klängen des Doppelchores. Wie scharf und konsequent sind die Hohepriester geschaut mit ihren Synkopen und falschen Wortbetonungen, gelegentlich vielleicht allzu drastisch mittelalterlich-böse. Auch Petrus bekommt Synkopen, als er seinen Meister verrät, ebenso die falschen Zeugen, die nebenbei noch Christus parodieren. Die Kriegsknechte dagegen sind unbekümmerte Soldaten, der ganze Vorgang berührt sie nicht im mindesten. Auch die Jünger sind recht un-

[1]) Erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

belastete Leute, innerlich sich nicht bewußt, um was es geht: sie gehen nach dem Abendmahl ebenso harmlos zum Ölberg hinaus, wie die zween Jünger vorher zur Bereitung des Osterlammes. So hat jede Gruppe sozusagen ihren bestimmten Ton und innerhalb diesem noch vielfach motivische Analogien. Selbst einzelne Begriffe wie „kommen“ und „gehen“ unterscheiden sich konsequent voneinander durch zwei entgegengesetzte, jeweils variierte Motive. Mit einer Realistik, wie sie nur mit modernen Mitteln möglich ist, gibt Thomas das „Kreuzige“ oder die Verspottung Jesu. Übrigens interessant, wie er die starke Wirkung des ersteren durch mechanische Steigerung, Überbietung eines in sich undramatischen Motivs erzielt, während z. B. Bach von innen heraus, auf Grund seelischer Dynamik steigert, bzw. entwickelt. Besonders feierlich und auch innerlich begründet ist es, daß der Komponist den Hauptmann seine, das Passionsdrama beschließenden Worte: „Wahrlich, dieser Mensch ist Gottes Sohn gewesen“ in der hoheitsvollen Sprache des Gekreuzigten singen läßt, sich also der Auffassung Bachs in der Matthäuspassion anschließt. Zu Anfang und Ende der Passion steht, als einzige Zutat und ähnlich wie in den Schützschen Passionen, ein choralartiger Chor, gleichsam eine Anrufung und Danksagung der das Leiden und Sterben Christi betrachtenden Gemeinde.

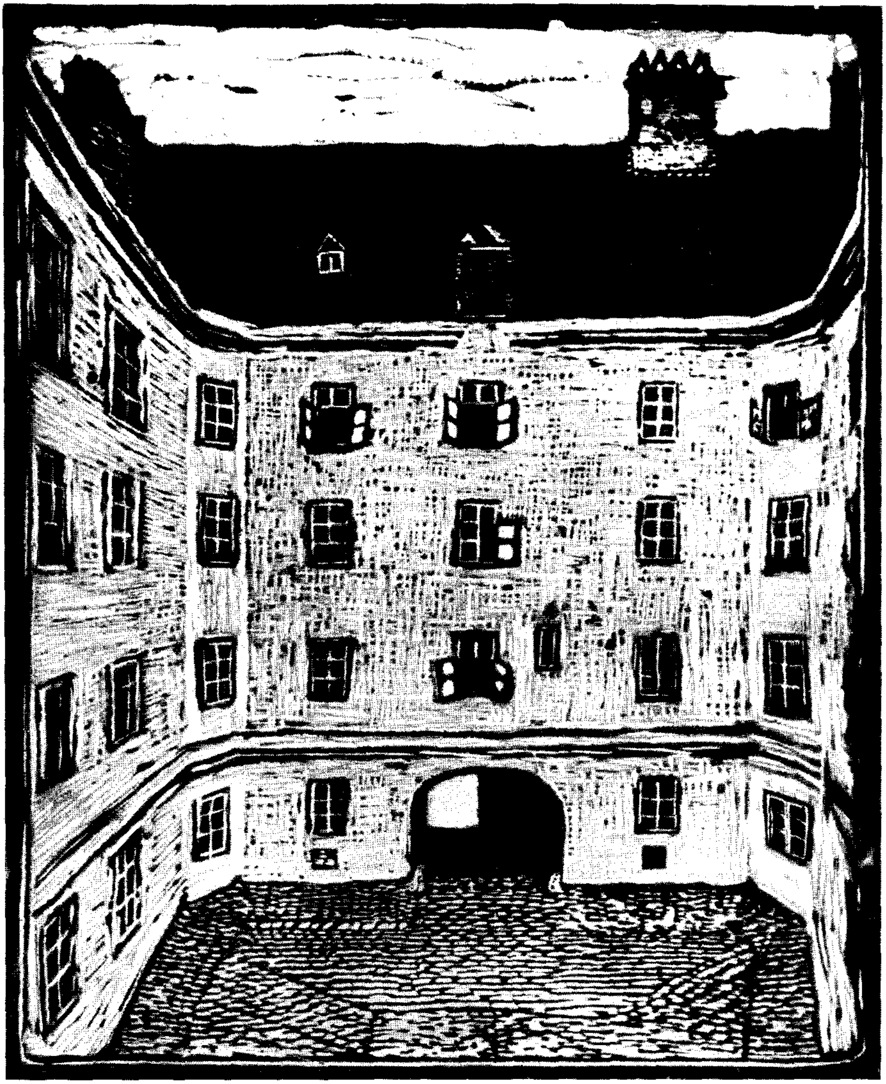
Der Stil des Werkes ist trotz Anwendung verschiedenster Prinzipien nahezu einheitlich, und zwar deshalb, weil der Komponist rein künstlerische Zwecke verfolgt, sich von allen reinmusikalischen Experimenten fernhält und die Kraft besitzt, das verschieden Geschaute einer einheitlichen Seele entfließen zu lassen. Und diese Gründe sind es, die diese Vokalpassion über ein bloßes Experiment hinausheben und in ihr Kräfte erkennen lassen, die für unsere wieder jung gewordene a cappella-Musik entscheidend ins Gewicht fallen. Und so darf denn auch auf das Werk gerade in unserer Zeitschrift als auf ein Zeichen einer langsamen Wiedergesundung der deutschen Musik mit Nachdruck hingewiesen werden.

Die ganz vortreffliche Aufführung durch den Thomanerchor hatte der Komponist vor allem Prof. Straube zu verdanken, der dem Werk an und für sich Pate stand und das Ganze mit geistiger Intensität bis ins Einzelnste durchdrang.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Vergleicht man in der Erinnerung die Eindrücke, die von den musikalischen Neuheiten der letzten Wochen ausgingen, so haftet das Gedächtnis am liebsten an einem Werk, das, längst in Berlin aufgeführt, infolge jahrelanger Vernachlässigung wie eine Neuerscheinung wirkte. Ich weiß nicht, wie oft im Ganzen man seit jener ersten Aufführung durch Joachim und seinen künstlerischen Helfer Anton Dvoraks Streichsextett (A-Dur, op. 48) an der Spree gehört hat. Ich weiß nur, daß es — nach einer Pause von einigen Jahren — in einer prächtigen, temperamentvollen Aufführung durch das verstärkte Klingler-Quartett wie ein Blitz eingeschlagen hat. Wer dieses von einer schlechthin unerschöpflichen Erfindungskraft getragene, in Wohllaut getauchte, originelle Werk idealisierten Volkstums, das in seiner hinreißenden Natürlichkeit und ungezwungenen Formbeherrschung unter den Kompositionen des böhmischen Meisters einen Gipfel darstellt, gehört und seine elementare Wirkung erlebt hat — sie äußerte sich in einem Jubelsturm, wie er die Singakademie nicht oft erschüttert hat — wird es unbegreiflich finden, daß Musik von dieser Eingänglichkeit und Kraft der Beglückung dem Publikum so lange vorenthalten werden konnte. Man hätte keinen Schlüssel für eine so sinnlose Vernachlässigung, dazu noch in einer sterilen Zeit, wüßte man nicht, welche Schranken hochmütig bornierter Intellektualismus in Deutschland aufzurichten verstanden hat. Man hat versucht, es so darzustellen, als sei Dvorak nichts weiter als so eine Art höherer böhmischer Musikant und dabei übersehen, daß sich dieser Musiker von Gottes Gnaden in seinen besten Werken ins Allgemein-Menschliche erhoben hat. Er wurzelt tief in seinem Volkstum. Das verleiht seiner Musik die Unmittelbarkeit und köstliche Natürlichkeit. Er spricht, wenn man einmal so sagen darf, Volksdialekt und weiß ihn in den glücklichsten Stunden seines Schaffens zu einer Sprache von geläuterter Harmonie zu veredeln. Wenn ein Musiker, der den von reizenden Melodien



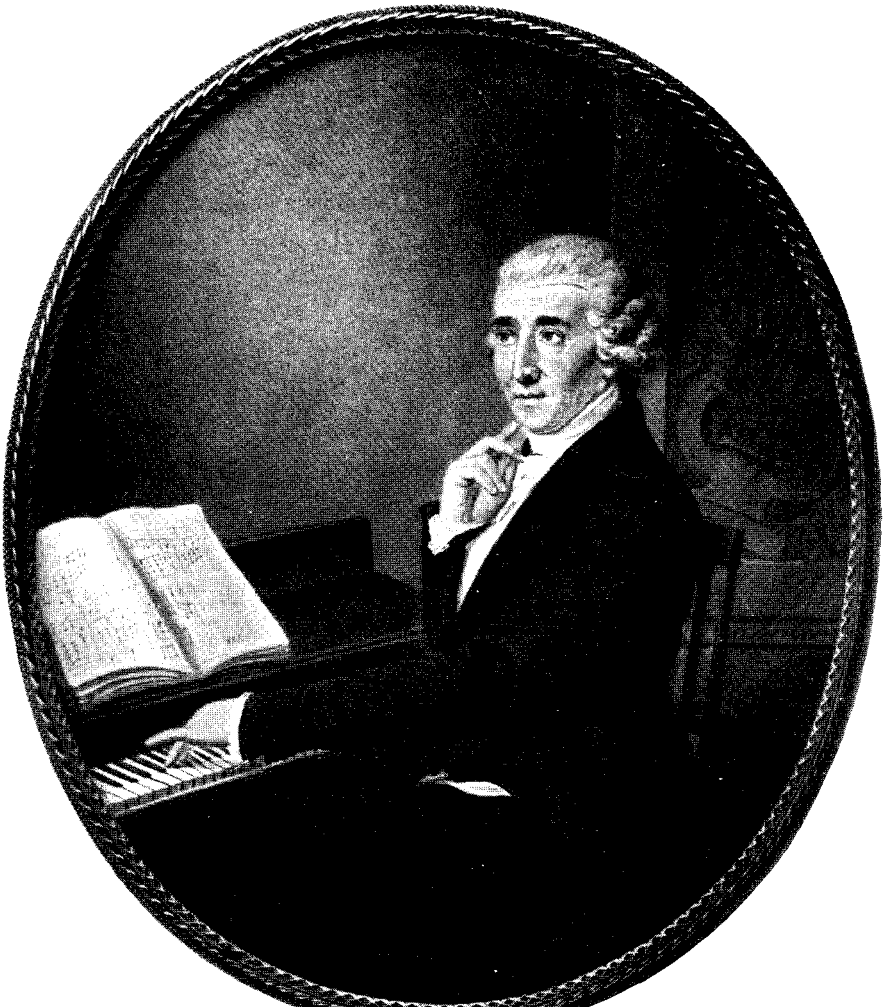
Ungargasse 1823 Bormann

IX. Symphonie

„Aus Wiener Beethovenhäusern“

Dreizehn Blätter von E. Bormann

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik“. Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Joseph Haydn

Ein unbekanntes Bild von Joseph Haydn
nach einer neuentdeckten Miniatur von Johann Zittner

überströmenden ersten Satz und die Dumka des Sextetts, eine Elegie schreiben konnte, die in ihrer Originalität und in der von jedem sentimentalen Hauch unberührten Wahrheit der Empfindung ein musikalisches Kleinod darstellt, nicht zum Liebling des Publikums geworden ist, so geht es nicht mit rechten Dingen zu. Und — das sei dem sterilen Intellektualismus unserer Tage ins hochmütige Gesicht gesagt — vor der Variationenkunst des letzten Satzes dieses Sextetts muß jeder noch so gelehrte Theorieprofessor den Hut ziehen. Brahms, der Entdecker und Förderer Anton Dvoraks — er war es bekanntlich, der den Simrockschen Verlag für den neuentdeckten Meister interessierte — wußte, was er tat, wenn er es sich ausbat, an jeder neuen Komposition Dvoraks als erster sich freuen zu dürfen, bevor sie in die Welt gesandt wurde.

Gerade heute, wo sogar fanatische Ideologen des „Fortschritts" der konstruierten und maschinellen Experimentalmusik verbohrter Neutöner gründlich müde geworden sind, wo die Sehnsucht nach Befreiung von einer verkünstelten, in Unnatur und ungesunde Klangdifferenzierungen ausgearteten Pseudoromantik allgemein geworden ist, kann die Musik Dvoraks, echt, wahr und in gutem Sinne volkstümlich, großen Segen stiften. Ihre beglückende Naturhaftigkeit wirkt wie ein frischer Trunk aus der Quelle.

Unnötig zu sagen, daß Dvoraks von Melodien überströmendes Werk aus dem Boden der Tonalität aufsprießt, wie ein gesunder Baum aus fruchtbarer Erde. Das Sextett widerlegt das Geraunze der schaffensohnmächtigen Phantasielosigkeit von der Unmöglichkeit, Neues auf tonalem Boden zu schaffen, auf das schlagendste. Denn jeder Takt des Sextetts wirkt heute, wie zur Zeit seiner Entstehung, neu und eigenartig.

Mit der Frage der Atonalität befaßte sich unter anderem ein Vortrag Arnold Schönbergs über „Probleme der Harmonie" in der „Akademie der Künste", über welchen uns ein Bericht von vertrauenswürdiger Seite vorliegt. Sollte durch diesen Vortrag etwa die Autorität des preußischen Meisterlehrers der Komposition gestützt werden? Nun, wenn es so war, so hat diese amtliche Stützungsaktion einen Verlauf genommen, den ihre Veranstalter jedenfalls nicht vorausgesehen hatten.

Wir übergehen hier aus Raummangel eine Reihe von musikhistorischen und ästhetischen Schnitzern Schönbergs, die in der (unvorsichtigerweise eröffneten) Diskussion von Musikforschern wie Prof. Schünemann, dem Akustiker Dr. Schumann, Dr. F. Welter, Dr. Bachmann und Arno Nadel richtig gestellt werden mußten. Schönberg wurde so in die Enge getrieben, daß Franz Schreker die Diskussion „plötzlich" schloß, jedenfalls um weiterer Verbreitung Schönbergscher „Irrelohe"-Ästhetik Einhalt zu tun. Hier sei unter den Sätzen Schönbergs nur der folgende von wahrhaft klassischer Lapidarität der Nachwelt überliefert (er erregte denn auch eine [amtlich durchaus nicht vorgesehene] allgemeine Heiterkeit): „Wenn ich dem Vorgang (der Atonalität) einen Namen geben sollte, würde ich's lieber ganz unterlassen". (Wir glaubens gern, das würde Herrn Schönberg so passen, die musikalische Contrebande der Atonalität als etwas durchaus Legitimes einzuschmuggeln!)

Von derselben Höhe der Erkenntnis — Schönberg verdient, in die Reihe berühmter Gnostiker aufgenommen zu werden — zeugt sein Vorschlag, alles Tonale in das Gebiet der „Volksmusik" und alles Atonale in das Gebiet der „Kunstmusik" zu verweisen. Nun, die Kunstmusik bedankt sich höflichst für dieses Danaergeschenk. Eine absolute Trennung zwischen Volksmusik und Kunstmusik, wie sie Schönberg im Auge hat, ist übrigens nicht möglich, es sei denn, er verstehe unter Kunstmusik gekünstelte, konstruierte, wurzellose Musik. Er scheint nicht zu wissen, daß, was wir an echten und innerlichen musikalischen Kunstwerken besitzen, auf den letzten Ursprung hin geprüft, mit der Volksmusik in irgendwelchem Zusammenhang steht. Wo dieser letzte, für den oberflächlichen Blick nicht immer ohne weiteres wahrnehmbare Zusammenhang fehlt, beginnt das Reich der Unmusik, dem sich Schönberg und Konsorten verschrieben haben.

Wir lassen uns also trotz des Widerstrebens Arnold Schönbergs, dem Kind einen Namen zu geben, nicht abhalten, die Tonalität als einen organischen, die Atonalität als einen unorganischen, antimusikalischen Satzstil zu bezeichnen und den linearen Stil im Sinne des Verzichts auf jegliche harmonische Bindung in den Bereich der Unmusik zu verweisen.

Es ist für die ästhetische Verwirrung unserer Zeit bezeichnend, daß trotz innerer Unverein-

barkeit immer wieder der Versuch gemacht wird, Anorganisches mit Organischem zu verbinden. Einen sehr charakteristischen Versuch in dieser Richtung stellt ein neues Klaviertrio (op. 37) von Wilhelm Rinkens (Manuskript) dar, das in einem der Kammermusikabende, zu welchen sich Georg Schumann, Willy Heß und Georg Wille zu vereinigen pflegen, aus der Taufe gehoben wurde. Während Rinkens in früheren Werken durchaus auf dem Boden der Tonalität steht, bindet er in seinem neuen Trio sehr gewaltsam mit der Atonalität an. Das Ergebnis ist eine Stilklitterung, die in ihrer Zwiespältigkeit peinlich berührt. Man spürt nämlich auf Schritt und Tritt, daß sich Rinkens' gesundes musikalisches Naturell gegen die unnatürliche Verbindung mit einem Stil wehrt, der seinem innersten Wesen zuwider ist. So erscheint das neue Trio weniger als Produkt freischaltender Phantasie, als des Willens, den Bruch mit der Vergangenheit zu vollziehen. Höchstwahrscheinlich fühlt sich Rinkens bei seinem Versuch, in eine neue, „zeitgemäße" Haut hineinzufahren, selbst nicht wohl. Bedauerlich bleibt nur die innere Unsicherheit eines Komponisten, der durch eine Reihe gediegener Werke aus früherer Zeit bewiesen hat, daß es ihm ursprünglich an gesundem, musikalischem Instinkt durchaus nicht gefehlt hat. Hoffen wir, daß er wieder zu sich zurückfindet!

Wir gelangen von einem, der auszog, das Land Atonalien zu finden, zu einem, der längst in ihm heimisch ist. Die in allen wesentlichen Teilen ausgezeichnet vorbereitete Berliner Erstaufführung des Sinfonischen Psalms „König David" von Artur Honegger durch den Chor der staatlich akademischen Hochschule für Musik unter der straffen und impulsiven Leitung seines Dirigenten Siegfried Ochs läßt die Erinnerung an jene Aufführung des Werkes auf dem Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik zu Zürich wach werden, die durch den Herausgeber dieser Zeitschrift im Juli-Augustheft 1926 (Heft 7/8, S. 386, 387) gewürdigt worden ist. Dort ist bereits darauf hingewiesen worden, daß die Wirkung des „König David" nicht auf inneren Werten beruht. Auch dieses Mal erwies sich die Vitalität kurzer, charakteristischer, rhythmisch z. T. sehr prägnanter Sätze trotz stilistischer Zwiespältigkeit und trotz Skrupellosigkeit in der Wahl der Themen als äußerlich sehr wirksam — dies gilt namentlich von den meisten Chören — ohne aber, daß der Komponist davon hätte überzeugen können, daß die gleichen Wirkungen nicht auch auf tonaler Grundlage — und damit in voller Reinheit — hätten erreicht werden können. Zugunsten der Atonalität kann also die äußere Wirkung dieses Werkes primitiv-skrupellosen Musikantentums nicht gebucht werden.

Im Reiche der Atonalität einmal angekommen, dringen wir weiter ins Unwegsame, Zerklüftete vor und finden uns im Gebiet des „Wozzeck" (von Alban Berg) wieder (Wiedereinstudierung in der Berliner Staatsoper unter Erich Kleiber im Januar). Melodienbildungen, wie sie uns in Honeggers „König David" begegnen, hat Alban Berg bekanntlich in seinem „Wozzeck" längst über Bord geworfen. Bei ihm herrscht absolute Melodie- und Gesanglosigkeit, eine Stilverzerrung, die, wenn sie Nachahmung fände, das Ende des musikalischen Bühnenwerkes als Kunstgattung bedeuten würde.

Alban Bergs „Wozzeck" wird eine Reihe von Aufführungen hindurch über die Bühne der Staatsoper gepeitscht werden. Seine Lebensfähigkeit ist dadurch jedoch nicht nachzuweisen. In einer Stadt wie Berlin findet auch das krasseste Experiment eine Zeitlang Interessenten. Daß man das Werk dem Volk, d. h. den Mitgliedern der Volksbühne, als Kunst von heute aufoktroyiert, ist geradezu ein Frevel. Nicht nur, daß man die armen Menschen, die sich aus ihrem grauen, mühseligen Dasein heraus nach Licht und Erhebung sehnen, der Nervenpein einer ins Krasse verzerrten und entseelten Kunst aussetzt — man erzieht sie zugleich zur Heuchelei. Wie viele unter ihnen haben den Mut, ehrlich zu sagen: Ihr habt uns Steine statt Brot geboten! Die meisten wagen, entgegen ihrem gesunden Empfinden, keine Auflehnung, ja sie halten sich gar für verpflichtet, für das Danaergeschenk, das man ihnen geboten hat, auch noch durch Beifall zu danken. Die „Wozzeck"-Aufführungen im Rahmen der Volksbühne ist nichts als eine Farce: Man treibt, in der Meinung, das Volk zur Kunst zu erziehen, Schindluder mit ihm.

Von einem weiteren Opfer, das die Staatsoper dem Moloch der Modernität gebracht hat, der Uraufführung der „tragischen Revue" „Royal Palace" von Kurt Weill, einer Berliner

Zwillingsschwester des in Leipzig sich aufspielenden „Jonny", soll aus Raumgründen in der Mai-Nummer dieser Zeitschrift gehandelt werden. Bis dahin dürfte aus der Weill-Oper längst eine weiland-Oper geworden sein. (Jonny soit, qui mal y pense.) Dagegen ergreifen wir, froh, einmal nicht opponieren zu müssen, sondern einer sehr rühmlichen Tat der Berliner Staatsoper gedenken zu dürfen, schon jetzt die Gelegenheit, unserer Freude über die höchst eindrucksvolle Neuinszenierung des Palestrina von Hans Pfitzner Ausdruck zu geben. Es gereicht der Berliner Staatsoper zur Ehre, daß sie dieses Werk des weltabgewandten Idealismus (das seiner Natur nach nie zu einem Lieblingswerk des typischen Opernpublikums werden kann) seit der Erstaufführung, wenn auch in Pausen, immer wieder auf die Szene gebracht hat. Die jüngste Neuinszenierung hat der Dichterkomponist selbst geleitet. Wer es noch nicht wußte, konnte es bei dieser Gelegenheit erfahren, daß Pfitzner einer der phantasievollsten Regisseure der deutschen Bühnen ist. Es war namentlich der Konzilakt, bekanntlich von jeher der Schrekken der Dutzendregisseure, dem die gestaltende Hand Pfitzners zugute kam. Der Erfolg der aufs liebevollste vorbereiteten Aufführung — sie war, unter Kapellmeister Georg Szell, ersichtlich auch musikalisch vom Geist des Dichterkomponisten angeweht — war so stark, wie er nur einem Werk beschieden sein kann, das, namentlich im allzu gedehnten ersten Akt, an die Aufnahmefähigkeit der Hörer ungewöhnliche Anforderungen stellt.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Staatsoper: „Cardillac" von P. Hindemith. Nur in neuer Zeit, wo der dramatische Instinkt so wenig entwickelt ist und Prinzipienreiterei Leben und Natürlichkeit zu erschlagen pflegt, konnte das Werk geschrieben und dienstbeflissentlichst aufgeführt werden. Ich rede hier nicht von dem Atonalen und Heterophonen dieser Musik, an deren Farb- und Seelenlosigkeit man sich im Laufe der Jahre schon abgestumpft hat, nur ihr im Fahrwasser Strawinskischer Bachkarikatur segelnder Stil sei bemerkt, der mit seinem Schönbergschen Formalismus unbeteiligt an den Bühnengeschehnissen vorüberrinnt (siehe nur das geradezu parodistisch wirkende lederne Fugato zur erotischen Szene im 2. Bilde!) und an den dramatischen Höhepunkten nichts als die große Trommel in Bewegung zu setzen weiß. Vielleicht spukt da auch die nicht minder konstruierte Händelopern-Renaissance hinein; oder hatte der Komponist gar die löbliche Absicht, das Zeitalter des Barock tönend werden zu lassen? Dann hätte es mit zwingenderen Einfällen geschehen müssen, als das Stück aufweist, das mit seinen gedehnten Ansprachen, Monologen, Ensembles — der rührselige Schluß an der Leiche des Unholds einfach abstoßend — überdies in die schlimmste Zeit des Wagnerepigonentums zurückfällt. Dieses Konglomerat verschiedenster Einflüsse auf den Autor, der nach dieser Probe sichtlich nicht die geringste innere Beziehung zur dramatischen Kunst mit ihren Ansprüchen an äußerst mannigfaltige Charakterisierungsfähigkeit besitzt, ist nur ein Ganzes insofern, als es Busonis perverse Forderung von der Entmenschlichung der Kunst vollkommen erfüllt, wovor die Leute verständlicherweise zu Jazzbands und Revuen Reißaus nehmen. Das Nachsehen und das Defizit haben die ernsten Theater und ihre Leiter, die ständig über den Mangel an zugkräftigen Neuheiten klagen, aber zu träg oder zu unfähig sind, solchen auf eigene Faust nachzuspüren. Vergebliche Mühe um die Erweckung dieser Totgeburt zum Leben im Rampenlichte gaben sich die Herren Jerger, Hofer und Mickl, Frau Achsel, der Chor, Dr. H. Schüler aus Wiesbaden als Gastregisseur und R. Heger an der Spitze der Philharmoniker.

Weiter erfolgte an derselben Stätte die Uraufführung des Balletts „Das lockende Phantom", Handlung und Musik von Frz. Salmhofer. Ein einaktiges Wiener-Wein-Stück, das die erheiternde, verjüngende, aber auch die durch Erregung der Sinnlichkeit verderbliche Kraft des Rebensaftes in wirklichen und Traumvorgängen symbolisieren will. Ein Stoff, der mancherlei Möglichkeiten zu Tanz und Ausdruckskunst gibt, die denn auch von Ballettmeister Kröller in stilisierender Weise genutzt wurden. Die Musik strebt Realität und Phantasieerlebnis zu

differenzieren, bedient sich dazu jedoch hauptsächlich der Orchesterfarben. Das Motivische und Melodische steht erst in zweiter Linie, und allzu häufige Wiederholungen gleicher Phrasen bringen eine nicht vorteilhafte Länge des Ganzen mit sich. Die Damen Losch und Pfundmeyer in den Hauptpartien, das übrige Ballettpersonal und Kapellmeister Hegers befeuernde Führung sorgten dafür, daß die Neuheit eine freundliche Aufnahme fand.

Händels Oratorium „Salomo" in der Neubearbeitung von Prof. Dr. K. Straube erfuhr unter L. Reichwein mit den Damen G. Foerstel, R. Anday, den Herren K. Niedermann und J. Manowarda als Solisten, dem Singverein und dem Sinfonieorchester eine sehr eindrucksvolle Wiedergabe. Namentlich der den berühmten Urteilsspruch behandelnde zweite Teil, der sich aus der Schablone des damaligen figurativen Stils vielfach zu starken dramatischen Äußerungen aufschwingt, der originelle Schlummerchor „Kein jäh Erwachen . . ." und Abschnitte im Schlußakt waren dafür ausschlaggebend. Händel wußte sehr wohl, warum er sich von der Arienoper zum lyrisch-epischen Oratorium mit seinem reicheren musikalischen Gefüge wandte. Heute aber will man klüger sein als der Komponist.

Um gehört zu werden, vereinigten sich drei junge Wiener Tonsetzer zu einem von Ida v. Hartungen-Bodanzky (Klavier), dem Prix-Quartett und Prof. H. Löw trefflich ausgeführten Kompositionsabend. Die meistversprechende der vier Uraufführungen war Karl Müller-Mainaus II. Streichquartett B-Dur, bei moderner Empfindung und Gestaltung immer verständlich. Der ausdrucksvolle langsame Satz mit seinem eigenartigen Ausklang, das tänzerisch angehauchte Scherzo und das temperamentvolle Finale kündeten von einem starken, selbstsicheren Talente, dem man Beachtung schuldet. Sorgfältig gearbeitet, inhaltlich und formal jedoch etwas akademisch, erwies sich Oskar Dietrichs Sonate für Klarinette und Klavier G-Dur, das mit dem pastoral-lustigen Rondo seine beste Karte ausspielt. Aus Friedr. Reidingers allzuvielen Klaviervariationen über ein eigenes Thema war wohl technisches Können zu ersehen, gründlichere seelische Aufschlüsse jedoch erwartet man von einem anderen Werke.

An einem österreichischen Komponistenabend erklang zwischen J. Marx' von prachtvoller Leidenschaft durchglühter Trio-Fantasie (am Flügel Prof. A. Kessissoglu) und Bruckners in helle, reine Firnluft ragendem Streichquintett erstmals R. Kattniggs dreisätziges Streichtrio C-Moll. Ein Frühwerk, dessen Schwerpunkt in den durch ihre Klangreize für Spieler wie Hörer gleich interessanten, fantastischen Variationen liegt. Das drollige Finale verarbeitet eine Schuhplattlermelodie aus dem Gailtal (Kärnten) zu einer Fuge. Durch diese Veranstaltung rückte das Sedlak-Winkler-Quartett in die vorderste Reihe unserer Quartettgesellschaften.

Mehr Würdigung als bisher verdiente auch das über Verve wie Sensibilität verfügende Mildner-Quartett, das jüngst zwei Uraufführungen brachte: von H. v. Steiner eine harmlos-homophone Sache, und ein lebhaft empfundenes, modernes, die Instrumente gut ausnützendes Streichquartett B-Dur von Armin Kaufmann, welches besonders wegen des zweiten Satzes, einem „Gemächlich nach einem Drehorgelthema in Kairo" betitelten wahren Publikumsbonbon vielleicht auch bei anderen Vereinigungen Anklang finden wird.

Weiter brachte Prof. Friedr. Wührer in seinem Klavierkonzerte eine Suite von H. Gál, vornehm gestaltete Tänze, zur Ur- und N. Miaskowskis Sonate C-Moll zur hiesigen Erstaufführung. Warum letzterer seinen Zorn (Allegro irato) an der daran sicher unschuldigen Hörerschaft austobt, ist unerfindlich. Beethovens nie gespielte Fantasie op. 77 ertönte wirklich wie improvisiert, und in Schuberts A-Moll-Sonate op. 143 wie in Stücken von Chopin konnte der zukunftsreiche Pianist alle Anschlagskünste in den Dienst seines von romantischem Empfinden durchtränkten Vortrags stellen.

Auguste Teubner, die im Dramatischen wie Lyrischen gleich heimische kraftvolle Sängerin, verhalf in ihrem Abende stimmungsvollen Liedern der zeitgenössischen Autoren O. Wetchy, K. Rausch und H. H. Scholtys zu schönster Geltung.

Bei anderer Gelegenheit lernte man in Leop. Rauch einen sehr intelligenten Bariton mit wohllautendem, umfangreichem Organ, in Anny Zwiedinek-Südenhorst eine energische Klaviervirtuosin und in Oswald Kreitner den Verfasser tiefsinniger Gedichte kennen, die, wie „Die

Blinde lächelt", „Ringelreihen", „Irgend jemand" hinter die Erscheinung alltäglicher Dinge blicken. Verse für Liederkomponisten.

Im 32. Autorenverbands-Konzert endlich machten neben Kompositionen Robert Fuchs (anläßlich seines 80. Geburtstages) von Fritz Törmer-Hagen eine exotische Suite für Klavierquintett und Baritonsolo, Stimmungs- und stilisierte Jazz-Musik, eindrucksvoll deklamierte Altlieder (Elisabeth Wolf-Fettinger) von Konrad Bäumen und Duette aus den „Toskanischen Liedern" von Felix Gotthelf gute Figur.

Zu unseren Musik- und Bildbeilagen

Dem Wunsch, öfters mehrstimmige Vokalmusik zu vermitteln, kommen wir gerne nach, und zwar bringen wie dieses Mal etwas Zeitgenössisches, einen dreistimmigen Chor „Minneklage" von Wilhelm Weismann, dem Schriftleiter unsrer Zeitschrift. „In beiliegendem Stück, das aus einem kleinen Zyklus „Lieder und Madrigale nach Texten W. v. d. Vogelweides" stammt, wird eine Art des variierten Strophenliedes versucht, die dem Wesen des mehrstimmigen Chorliedes besonders gemäß ist: die ziemlich unverändert bleibende Grundmelodie (cantus firmus) erscheint mit jeder Strophe in einer anderen Stimme, während die übrigen Stimmen das Individuelle der jeweiligen Strophe zu erfüllen trachten, wobei die verschiedensten Mittel des Kontrapunkts, der Harmonik, des Kanons, der Variation u. a. zur Anwendung kommen können. Im besondern sei noch auf Rhythmik und Versbau des Textes aufmerksam gemacht, die, wie vielfach bei v. d. Vogelweide und den Minnesängern, von feinster Gliederung sind und gerne, selbst innerhalb einer Strophenmelodie, die Anwendung rezitativischer Elemente bedingen." —

Unter den Haydn-Porträts war bislang ein Punzierblatt bekannt, Plattengröße 19,5:14,7 cm, welches im Oval 10,5:8 cm das Brustbild des Meisters nach links gewendet zeigt. Es ist angeführt in dem Verzeichnisse Schreibers dieses[1]). Das Blatt hat folgende Legenden: Um das Oval herum: „Peint par Zitterer. Gravé par Johann Joseph Neidl". In der Mitte: „Josephus Haydn". Darunter: „Vienne apud Artaria et Societ." Über Neidl erfahren wir durch Wurzbachs Biogr. Lexikon, daß er in Graz 1776 geboren ward, und 1832 in Pest gestorben ist. Es werden auch mehrere andere Porträts von ihm erwähnt.

Über das Gemälde selbst herrschte dichtes Dunkel. Mit Beginn des Jahres 1927 wurden wir nun sehr angenehm durch eine prächtige Farben-Reproduktion überrascht, deren Legenden folgende sind: „Joseph Haydn. Faksimilelichtdruck nach dem Gemälde von J. Ziterer. Verlag d. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien. Druck der Kunstanstalt Max Jaffé, Wien."

Wir sehen zunächst, daß der Stich von Neidl nur einen kleinen Ausschnitt des Originalgemäldes bietet, doch hat der Kopf dieselbe Größe. Auch das Originalgemälde, welches genau so groß wie die Reproduktion ist, hat die Form eines Ovals, ist jedoch bedeutend größer: 19,5:16,4 cm. Es ist auf Pergament in Guachefarben gemalt, zunächst in einen 9 mm breiten ornamentierten Metallrahmen gefaßt, der wiederum in einen größeren Holzrahmen von schwarzer Farbe eingelassen ist. Der Besitzer des Originals, Universitätsprofessor Dr. Josef Hupka gestattete mir in liebenswürdigster Weise die eingehende Besichtigung.

Das Gemälde ist ein „Kniestück". Das Antlitz hat ausgesprochen mild-freundliche Züge. Der Meister trägt die bei ihm gewohnte gepuderte Perrücke. Halsbinde, Jabot, Manschetten, Weste von weißer, der übrige Anzug von schwarzblauer Farbe. Er sitzt in bequemer Stellung, in der Bildfläche stark nach rechts gerückt, auf einen Holzsessel mit Rücklehne von ausgesprochen englischer Form zu jener Zeit, am Klavier, dessen aufgeschlagener Deckel zugleich

[1]) Schnerich: Joseph Haydn und seine Sendung. Wien. Amalthea-Verlag. 2 Auflagen. Die biographischen Daten über Ziterer und Neidl sind zunächst den Lexikons von Nagler und Wurzbach entnommen, sowie einer Zeitungsnotiz von Alois Trost, und einer privaten Mitteilung, die ich Herrn Dr. H. Vollmer, Herausgeber des „Allgemeinen Künstlerlexikons" verdanke. Die Angaben über den Sessel verdanke ich Herrn Dr. Ernst vom Österr. Museum.

als Notenpult dient, und dessen Tasten er mit der Linken berührt, während er die Rechte sinnend gegen das Kinn erhoben hat. Das Notenheft auf dem Pulte zeigt das „Andante mit dem Paukenschlag". Den Hintergrund bildet eine glatte Wand; nur ganz rechts sehen wir gleichsam ein Relief-Paravant mit einer Lyra und Lorbeeren.

Mit dem Stich von Neidl verglichen, zeigt es sich, daß dort lediglich das Brustbild wiedergegeben ist. Danach die Veränderungen: Die erhobene Rechte ist weggelassen, der linke Arm gesenkter. Auch erscheinen die Züge bei Neidl härter.

Über den Maler sind wir leider nur sehr mangelhaft unterrichtet. Wir wissen den Namen zunächst aus dem Stich von Neidl. Die Schreibweise ist verschieden: „Ziterer" und „Zitterer". Wir erfahren ferner, daß er in Prag geboren sein soll. 1790 erscheint er als „Pensionär" (Stipendist) der Wiener Akademie. 1849 am 6. April starb er 79jährig zu Wien. Das Geburtsjahr wäre demnach 1770.

Die „Symphonie mit dem Paukenschlag" (Gesamtausgabe Nr. 94, London Nr. 3) ist 1791 entstanden, das Gemälde aber wohl erst nach Haydns endgültiger Rückkehr aus England, August 1795. Auffallend ist die Englische Form des Sessels. Sollte sich Haydn einen mitgebracht haben? Übrigens wurde die Form bereits zu Haydns Zeit in Wien nachgemacht. Ziterer malte auch den Sänger Simoni, nach welchem ebenfalls Neidl einen Stich machte, außerdem Kaiser Josef II. und Maria Theresia.

Bezüglich der Herkunft des Gemäldes wissen wir nur, daß Professor Hupka das Gemälde von der Antiquariats-Handlung Gilhofer Renschburg in Wien gekauft hat, die es von einem unbekannten Besitzer an sich gebracht hatte.

Bei solchen sensationellen Entdeckungen muß auch die Frage bezüglich der Echtheit zur Sprache kommen. Eingehende Betrachtungen, insbesondere auch in bezug auf die doch etwas ungewohnte Sessellehne, haben eigentlich doch nichts stichhaltiges gegen die Echtheit ergeben.

Die schöne Veröffentlichung wird der Kunst- und Musikfreund auf das wärmste begrüßen. Ist es doch unbedingt das schönste farbige Bild des großen Meisters, das nun durch Vervielfältigung allgemein zugänglich gemacht ist. Alfred Schnerich, Wien.

E. Bormann, ein Wiener Künstler, hat in einer anschaulichen Holzschnittfolge alle Beethovenhäuser, die noch heute erhalten sind, wiedergegeben. Wir legen unsern Lesern nun den Holzschnitt von dem Hause vor, in dem Beethoven die IX. Sinfonie vollendete.

Neuerscheinungen

Richard Plattensteiner: Musikalische Gedichte. 8°, 62 S. Heinrich Minden-Verlag, Dresden-Leipzig 1927. — Was sagt man dazu, daß unter den zahlreichen Beethoven-Gedichten des Bändchens sich auch eines über seine „Pastorale" befindet und der erste Satz sein dichterisches „Visum" in der Fahrt eines Liebespärchens auf das Land erhält, das im Gasthof absteigt und sich sein Zimmer weisen läßt? „Du frohes Paar, wie wird's dir sein, glückselig und allein", worauf eine nicht unbeträchtliche Zahl Gedankenstriche folgen. — Auch die übrigen Gedichte dieses Bändchens haben mit Beethoven wenig zu tun, da es denn doch allzu gemütlich zugeht.

Beethovens Briefe. Ausgewählt von Curt Sachs. 8°, 270 S. Mit Bildern und Faksimiles. Julius Bard Verlag, Berlin 1927. — Auf diese, die schönsten und für Beethoven charakteristischen Briefe geschickt zusammenfassende Sammlung sei empfehlend hingewiesen.

Max Steinitzer: Beethoven. Kl. 8°, 130 S. II. Bd. d. Musikbiogr. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1927.

Hermann Abert: Zu Beethovens Persönlichkeit und Kunst. 25 S. Zum 27. März 1927 gewidmet von C. F. Peters, Leipzig. Mit dem Anhang: Beethoven und die Ed. Peters, Briefe Beethovens an Hoffmeister & Kühnel, Verzeichnis der in der Ed. Peters erschienenen Werke Beethovens.

Grete Massé: Sonate pathétique. Ein Beethovenroman. 8°, 221 S. Koehler & Amelang, Leipzig 1927.

Hermann Richter: Das wilde Herz. Lebensroman der Wilhelmine Schröder-Devrient. 8°, 233 S. Koehler & Amelang, Leipzig 1927.

August Halm: Beethoven. 8°, 336 S. Hesses illustrierte Handbücher Bd. 85. Max Hesses Verlag, Berlin W. 15.

J. G Prod'homme: La Jeunesse de Beethoven (1770—1800) 4°, 384 S. Paris 1927, Delagrave.

Alois Habà: Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems. 8°, 251 S. mit vielen Notenbeisp. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1927.

Richard Wickenhauser: Anton Bruckners Sinfonie, ihr Werden und Wesen. III. Bd.: 8. und 9. Sinfonie, Te Deum. Kl. 8°, 100 S. Reclams Universalbibl. Nr. 6735/36.

Glucks Briefe an Franz Kruthoffer, herausgeg. und erläutert von Gg. Kinsky. 8⁰, 79 S. Mit einem Bildnis Glucks, einer Briefnachbildung und einem Namenverzeichnis. Ed. Strache Verlag, Wien-Prag-Leipzig 1927.

Robert Lach: Geschichte der Staatsakademie und Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. 8⁰, 149 S., mit Bildern. Ed. Strache, Wien 1927.

Paul Bernhard: Jazz, eine musikal. Zeitfrage. 8⁰, 110 S. mit Notenbeil. Delphin-Verlag, München 1927.

Ulisse Prota-Giurleo: Nicola Logroscino „il dio dell'opera buffa". 8⁰, 83 S. Selbstverlag, Neapel 1927. Largo S. Domenico 12.

Carlo Schmidl: Dizionario Universale dei Musicisti. 8⁰, Buchst. A—Agg. 1. Lieferung 16 S. Casa Editrice Gonzogno-Milano, della Società Anonima Alberto Matarelli 1926.

Kurt Erich Kannegießer: Grundlegendes zur praktischen Stimmbildung. Anleitung, Übungen und Ratschläge zum Lernen und Lehren. 8⁰, 39 S. Bruno Zechel Verlag, Leipzig 1927.

Fritz Wolffhügel: Große deutsche Männer. Schwarzweiß-Bildnisse. Darunter Bach, Beethoven und Wagner. In gr. 4⁰-Bildnisformat; auch auf Postkarten. Druck und Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

Besprechungen

C. M. v. WEBER, Musikalische Werke. Erste kritische Gesamtausgabe unter Leitung von Hans Joachim Moser, Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg und Köln.

Die Deutsche Akademie, Abteilung IIIb, Musik (geschäftsführender Sekretär Adolf Sandberger) hat ihre Wirksamkeit in programmatisch bedeutsamer Weise durch die Inangriffnahme einer kritischen Gesamtausgabe der erhaltenen musikalischen Werke C. M. v. Webers eröffnet und damit einer Ehrenpflicht, die das deutsche Volk gegenüber dem Schöpfer des „Freischütz" seit langem hatte, genügt. Gerade zum 100. Todestage ist der erste Band fertig geworden. Er enthält, was von den dramatischen Erstlingen des Meisters übrig geblieben ist. Das ist freilich leider nicht allzu viel. Webers erstes Singspiel „Die Macht der Liebe und des Weins" ist gänzlich verloren; von der Oper „Das stumme Waldmädchen" existieren nur noch geringfügige Bruchstücke, während von dem Singspiel „Peter Schmoll und seine Nachbarn" wenigstens die Musik ganz erhalten ist. Die Textbücher der genannten Werke sind völlig verschwunden.

Immerhin haben die Fragmente des „Waldmädchens" und die Partitur des „Peter Schmoll" einen stattlichen Band ergeben, dessen Inhalt für die Erkenntnis von Webers Entwicklung hochbedeutsam ist. Es zeigt sich hier eine merkwürdige Mischung von technischer Unreife und genialen, den späteren Meister verkündenden Zügen, die diese Jugendopern zwar nicht als fertige Kunstwerke erscheinen lassen, ihnen aber einen ganz besonderen Reiz verleihen. Natürlich ist Weber noch sehr stark von seinen Vorgängern abhängig, neben Dittersdorf, auf dessen Einwirkung in der Einleitung hingewiesen ist, hat namentlich Mozart sehr stark auf den jungen Komponisten eingewirkt. Die Koloraturen im „Waldmädchen", deren ungewöhnliche Schwierigkeit bereits der zeitgenössischen Kritik Anlaß zum Tadel gab, stehen durchaus im Banne Mozarts; eine bis ins dreigestrichene e geführte Skala der Mathilde ist der berühmten Tonleiter in Blondchens Arie in der Entführung nachgebildet; sogar die Tonart (A-Dur) stimmt überein. Es ist interessant, dazu Kretzschmars Ausführungen über die Koloraturen Mozarts zu vergleichen (Jahrbuch Peters 1905).

Die Erfindungsgabe Webers zeigt sich bereits auf beachtlicher Höhe, wenngleich sie noch nicht viel individuelle Züge zeigt. Aber die dramatische Situation ist oft schon überraschend glücklich erfaßt. Der Periodenbau zeigt noch mancherlei Ungeschicklichkeiten, ebenso die Harmonik, soweit sie versucht, sich über das damals landläufige Niveau zu erheben. Aber der junge Komponist geht doch schon zielbewußt auf harmonische Wirkungen aus, die er später als reifer Meister erreicht hat. Weitaus am stärksten zeigt sich die Eigenart Webers in der Instrumentation, die angesichts der Tatsache, daß die Stücke für Provinzbühnen bestimmt waren, geradezu als kühn zu bezeichnen ist und an manche Instrumente, z. B. an die Hörner, Anforderungen stellt, denen eigentlich nur die ersten Virtuosen der Zeit gewachsen sein konnten.

Für die Herausgabe des Bandes zeichnet Alfred Lorenz, dessen Arbeit geradezu als vorbildlich bezeichnet werden kann. Die Einleitung bringt nicht nur eine erschöpfende historische Einführung, sondern auch wertvolle stilkritische Hinweise. Die Revision des Textes ist mit aller erdenklichen Sorgfalt geschehen. Dazu hat der Verlag dem Bande ein schönes, würdiges Gewand verliehen, so daß man hoffen kann, daß die ganze Ausgabe unter einem glücklichen Stern stehen wird. Ein Wunsch bleibt freilich noch offen: daß Webers Jugendwerke auch wieder zu tönendem Leben erweckt werden. Die Möglichkeit dazu ist jetzt gegeben. Karl Blessinger.

KARL WEINMANN: Geschichte der Kirchenmusik, mit besonderer Berücksichtigung der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert. Verlag J. Kösel & Fr. Pustet, München (Sammlung Kösel 64—65).

Die vorliegende Auflage, die anscheinend ein Abdruck der zweiten von 1913 ist, hat schon in der

Aufschrift 13.—15. Tausend ihre beste Empfehlung. Trotz größter Kürze orientiert sie über alle Entwicklungsphasen der Kirchenmusik in zuverlässiger und plastischer Art. Die angehängten Verzeichnisse: „Führer durch die Orgel-Literatur" und „kurze Literaturangabe zur Geschichte der Kirchenmusik" erhöhen die praktische Brauchbarkeit des Büchleins. Dr. Paul Mies-Köln.

LA MARA: An der Schwelle des Jenseits. Letzte Erinnerungen an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. 8°, 54 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.

Die nahezu neunzigjährige, kürzlich verstorbene Schriftstellerin hatte hier noch einmal das Wort ergriffen, um dem Andenken ihres Meisters Franz Liszt und seiner hohen Freundin im Geiste der Wahrheit zu dienen. Sie schildert kurz das Leben der Fürstin Wittgenstein, ihr Bekanntwerden mit Liszt. Dann geht sie näher auf die bis dahin noch nicht autoritativ geklärte Scheidungs- und Heiratsangelegenheit ein, sich gegen alle unrichtigen Darstellungen, besonders gegen die der Adelheid v. Schorn in ihrem Buche „Zwei Lebensalter" wendend. Eine zum erstenmal veröffentlichte Niederschrift der Tochter der Fürstin Wittgenstein, der Fürstin Marie Hohenlohe, aus dem Jahre 1901 dürfte denn wohl auch restlose Klarheit bringen. Nicht die Unbeständigkeit Liszts, sondern vielmehr die Schwärmerei der Fürstin, die der Weihrauch Roms mehr als die musikalische Athmosphäre Weimars anzog, trägt die Schuld an der Tragik dieser beiden Menschen, ihrem Alleinstehen im Alter. — Das Büchlein ergänzt die Reihe der früheren Veröffentlichungen seiner Verfasserin über Liszt und wird den Verehrern des großen Künstlers eine willkommene Gabe sein. Dr. Werner Kulz.

LUDWIG WILSS: Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 18. Jahrhundert. (Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, Herausgegeben von Prof. Dr. Karl Hasse.) 69 Seiten Text und (in einem Beiband) 68 Seiten Noten. C. L. Schultheiß, Musikverl. Stuttgart 1925.

Die Heimatkunde, die ja immer bestimmter auch das musikgeschichtliche Gebiet in ihren Interessenbereich einbezogen hat, wird die vorliegende Arbeit von Wilß, die bei aller schlichten Gestaltung doch recht aufschlußreich ist, herzlich begrüßen. Das Buch gibt in einem ersten Abschnitt eine gute Übersicht über die im 18. Jahrhundert musikalisch sich auszeichnenden Klöster Oberschwabens und deren Komponisten, über deren kirchliche, instrumentale und musikdramatische Werke. Im zweiten Abschnitt, unterstützt durch den Beiband mit den Notenbeispielen, werden die erhaltenen Werke stilistisch eingehender untersucht. Von der Kirchenmusik läßt sich sagen: Wenn sie auch nicht auf der vollen Höhe der Kunstfertigkeit stand, so hatte sie doch zwei sehr schätzenswerte Vorzüge, nämlich den Eindruck einer wahren und tiefen Empfindung, ferner den gebührenden Vorrang der Singstimmen über den Instrumentalkörper. Als die Klassiker dieser klösterlichen Kirchenmusik sind anzusehen P. Meingosus Rottach aus dem Benediktinerpriorat Hofen, gest. 1760, und P. Meingosus Gälle aus der Benediktinerabtei Weingarten, der nach der Säkularisation als Theologieprofessor in Salzburg tätig war. Bei der Instrumentalmusik, soweit wenigstens bis jetzt festzustellen ist, beschränkten sich die klösterlichen Tonsetzer auf die Kammermusik (leider sind die erhaltenen Werke nicht auch in den stilistischen Untersuchungen berücksichtigt). An der dramatischen Musik, von der eine ganze Anzahl von Werken namhaft gemacht sind, ist besonders wichtig, daß man nicht zuletzt mit Rücksicht auf die Zuschauer aus dem Volke „allmählich von der lateinischen zur deutschen Sprache überging. Mit dieser vergröberten Auffassung kam als bedeutsames literarisches Novum die Dialektdichtung auf, die in dem Marchtaler P. S. Sailer ihren klassischen Vertreter fand". Das einzige erhaltene musikdramatische Stück ist ein anonymer „Prologus", eine Szene aus der Passion des Heilands, die etwa 1780—1790 entstanden ist; sie vermittelt einen Einblick in Wesen und Wert der dramatischen Musik der Klosterkomponisten und hat besonderes Interesse auch dadurch, daß sich darin Einflüsse Jomellis finden. Dr. O. Ursprung.

PAUL SCHWERS und MARTIN FRIEDLAND: „Das Konzertbuch. Ein praktisches Handbuch für den Konzertbesucher." 8°, 501 S. Stuttgart, Muthsche Verlagsbuchhandlung 1926.

Wer selbst oft Erläuterungen zu musikalischen Vortragsfolgen bei beschränktem Raume und ohne Notenbeispiele schreiben muß, kennt die Schwierigkeiten dieser Arbeit. Dabei sind solche Erläuterungen bei der großen Anzahl der im Konzertsaal heimischen Werke mit ihren manchmal verwickelten Grundlagen heute nötiger denn je. Die meisten der Besprechungen dieses Buches stehen auf beachtlicher Höhe, so daß dem Buche eine große Verbreitung unter den Musikfreunden, die ein näheres Verhältnis zum Kunstwerk gewinnen wollen, zu wünschen ist. Einige Anmerkungen für eine spätere Auflage: Bei der Iphigenien-Ouverture von Gluck ist schärfer auf das Vorkommen ihres Themas in der Oper hinzuweisen. Hin und wieder könnten auch die formalen Betrachtungen etwas verstärkt werden; so zur Erläuterung der Variationenform des letzten Satzes von Beethovens IX. Sinfonie oder zur Anführung der durchgehenden Motive in den Sinfonien von Brahms. Auch würden einige der Programmentwürfe Beethovens zur Pasto-

rale den Charakter des Werkes und die Absicht seines Schöpfers deutlicher machen. Ist R. Strauß mit 45 Seiten nicht etwas reichlich gegen Bruckner (27 S.), Brahms (17 S.), Reger (22 S.); bei Borodin ist eine Aufnahme der Sinfonien sicher wünschenswert. Nicht Ausstellungen an dem verdienstvollen Werke bedeuten diese Bemerkungen, sondern sie entspringen dem am Schlusse des Vorworts geäußerten Wunsche der Verfasser fördernden Kritik.

Dr. Paul Mies, Köln.

FRANZ MAYERHOFF: Instrumentenlehre. 2 Bände. 8°, 115 u. 64 S. 2. verbesserte und vermehrte Aufl. Sammlung Göschen. Walter de Gruyter & Co. Berlin u. Leipzig 1926.

Der bekannte Chemnitzer Dirigent faßt hier in 2 handlichen Bändchen — das eine enthält den Text, das andere die Notenbeispiele — das Notwendigste einer praktischen Instrumenten- und Instrumentationslehre sehr geschickt zusammen und gibt damit dem Musiker und Musikstudierenden ein, vor allem zur raschen Orientierung sehr bequemes Werkchen in die Hand. Es wäre erwünscht, wenn bei einer Neuauflage noch Tafeln mit Abbildung der Instrumente, wie sie die kleine, leider vergriffene Hoffmann'sche Instrumentenlehre hatte, beigefügt werden könnten. Auch dürfte sich eine kleine Erweiterung durch einige, erst in den letzten Jahren aufgekommenen Instrumente und die differenzierte Behandlung des Schlagzeugs mit der Zeit notwendig machen. W. Weismann.

HUGO NEUSSER und ALEXANDER HAUSLEITHNER: E. E. S. Engelsberg (Dr. E. Schön) Leben und Werk. 8°, 373 S. Mit Bild und Notenbeil. Verlag des Deutschen Sängerbundes in Schlesien, Troppau 1925.

Zwar wird man neben der Freude, ein neues Standardwerk der speziellen Musikgeschichte vor sich zu haben, ein wehmütiges Gefühl nicht unterdrücken können, daß Größeren — wie Loewe, Spohr und Marschner — ein solches immer noch mangelt; jedenfalls aber ist die von Neusser und Hausleithner in gemeinsamer Liebe und Begeisterung vollendete Monographie des mit Recht beliebten Männerchor-Schöpfers mit Dank zu begrüßen.

Kaum dürfte sich im Leben eines geborenen Künstlers ein schärferer Gegensatz zwischen Lebens- und Herzensberuf finden als bei Engelsberg. Mußte er sich doch nach Beendigung eines recht freudelosen und entbehrungsreichen Studiums durch all die vertrackten Titel und Ämter eines k. k. Beamten durcharbeiten; aus dem „Konzeptspraktikanten der Hofkammerprokuratur" wurde nach einem Jahr ein „Konzeptsadjunkt"; abermalige Verpuppungen zeitigten einen „Generalsekretair der k. k. Börse" und einen „Ministerialkonzipisten", um endlich den farbenprächtigen Schmetterling eines „Ministerialsekretärs" mit einigen Orden entschweben zu lassen. Daß unter all den Zinsen, Prozenten und Aktien, die er zu bewältigen hatte, die schon in frühester Jugend reich strömende Ader der Musik nicht versiegte, sondern bei der Lebensdauer von 54 Jahren nicht weniger als 293 Werke ergoß, ist der deutlichste Beweis von Schöns Künstlerberuf, zugleich eine dauernde Ehrung seines Geburtsstädtchens Engelsberg, das er als Künstlernamen wählte.

Den Männerchören braucht nicht gesagt zu werden, was sie an Engelsberg besitzen; den Musikern aber, die über den Neutönern die Alttöner nicht vergaßen, sondern sich aus dem Greuel jener zu diesen flüchteten, kann die Lektüre des prächtig ausgestatteten und in seinen 373 Seiten völlig erschöpfenden Buches nur warm ans Herz gelegt werden.

Leopold Hirschberg.

FRIEDRICH LEIPOLDT, Lehrer für Kunstgesang in Leipzig: Stimme und Sexualität. Das Problem der inneren Zusammenhänge von Stimme und Sexualität in gemeinverständlicher Form dargestellt. 8°, 71 S. Verlag von Dörffling & Franke, Leipzig 1926.

Es ist heutzutage eine sehr dankbare Sache, über Stimmbildung zu schreiben; und es ist nicht minder dankbar, über Sexualität zu schreiben. Wer will es also dem Verfasser verargen, wenn er zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen sucht und sich auf 71 Seiten über die Beziehungen zwischen Stimme und Sexualität ausläßt! Bei der Stimmbildung ist es ja wohl so, daß jeder das Wissen hat und das Können gerne haben möchte; bei der Sexualität ist es umgekehrt. So ergibt eine solche Kombination einen gewandten Ausgleich. Der Autor bemerkt gleich im Vorwort, „daß die innere Sekretion sich nicht so einfach vollzieht, wie sie hier in groben Zügen gezeichnet wurde." Man kann ihm verraten, daß sie sich auch nicht so einfach vollzieht, wie er es sich vorstellt. Infolge einer völlig kritiklosen Verarbeitung zusammengelesener medizinischer Literatur gibt der Inhalt des Schriftchens zu schwersten Bedenken Anlaß. Von Interesse sind eigentlich nur die Stellen, in denen der Verf. von seinem eigentlichen Thema abweicht, z. B. wenn er über die Geschichte berühmter Kastraten berichtet. Angesichts solcher Stellen fragt man sich: Konnte sich der Autor nicht bei seinem eigenen Arbeitsgebiet zu bleiben leisten?

Dr. Teufer.

H. W. v. WALTERSHAUSEN: Polyphone Studien für Klavier. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin-Leipzig.

Aus Bachschem Stile erwachsen, aber doch namentlich in den letzten Stücken durchaus eigenpersönlich, zeigen diese Präludien, Fugen, Kanons und Choralvorspiele eine meisterhafte Beherrschung der kontrapunktischen Technik, dabei auch eine so wohlgefällige Satzweise, daß sie dem Spieler

nicht weniger Freude bereiten als dem Zuhörer. Aber auch der pädagogische Zweck wird durch sie in jeder Hinsicht erfüllt. Dem angehenden Pianisten und Organisten bieten sich hier wertvolle Studien für das polyphone Spiel, und die Mannigfaltigkeit der in den Stücken zum Ausdruck kommenden Stimmungen gibt dem Studierenden die Möglichkeit, sich für die Vielgestaltigkeit der Klavier-, beziehungsweise Orgelfugen Bachs in eingehendster Weise vorzubereiten.

Vor allem aber gibt diese Sammlung ausgezeichnete Beispiele für den Kompositionsunterricht, da dem Schüler durch das lebendige Kunstwerk am besten Gelegenheit geboten wird, die strenge Form kennenzulernen. Gerade in der heutigen zügellosen Zeit muß es als oberstes Gesetz für den Kompositionsunterricht gelten, äußerste Strenge und Zucht in der Handhabung der Ausdrucksmittel vom Schüler zu fordern, bis er jene technische Reife erreicht hat, die ihn zu einer richtigen Beurteilung dessen befähigt, was seinem Werke angemessen ist. Schon bei Beginn des Studiums der Fuge werden nun in den vier Fughetten Waltershausens wertvolle und formvollendete Musterbeispiele dem Schüler gegeben. Zur Vorübung für die Form, die Bach in den Kanonfugen seiner „Kunst der Fuge" verwendet, wird man die drei strengen kanonischen Studien (zweistimmiger Kanon in der None; dreistimmiger Kanon in der Oktave; Fuga canonica inversa) und das kanonische Des-Dur-Präludium und Fuge als Vorbild heranziehen.

Die sechs Choralvorspiele zeigen in mannigfaltiger kontrapunktischer Verarbeitung jenen Typ dieser Kompositionsgattung, bei welchem nach imitatorischem Spiel der Cantus firmus in den einzelnen Stimmen dazutritt. Von den dazugehörigen Fugen sind die ersten vier ganz besonders kunstvoll gearbeitet. Die ersten beiden sind Doppelfugen mit sukzessiver Einführung des zweiten Themas und Kombinationen der beiden Themen. Die dritte Fuge bringt im zweiten Teil das Thema in Gegenbewegung und Engführung, wobei dann im dritten Teil noch das Hinzutreten des Chorales das Ganze in imposanter Weise krönt. In der vierten Fuge kommt das Thema in der Verkleinerung, wird in dieser Form mit dem ursprünglichen Dux kombiniert und zeigt zum Schluß Kombinationen in Gegenbewegung und Verkleinerung in einer von allem Konstruierten völlig freien, natürlichen Schreibweise, besonders interessant noch durch die weit über Bach hinausgehende, im besten Sinne moderne Chromatik. Dr. Hermann Grabner.

N. O. RAASTED: 18 kleine Präludien für Orgel. Borups Musikvorlag, Kopenhagen. Durch Kistner & Siegel, Leipzig.

Diese Sammlung, welche — wie es im Vorwort heißt — „einfachsten Verhältnissen, besonders den Orgelwerken kleiner Landgemeinden, angepaßt" ist, zeichnet sich dadurch aus, daß bei der gewahrten Schlichtheit des Satzes und bei geringen technischen Anforderungen, doch eine durchaus künstlerisch-vornehme Haltung in den kurzen Stücken sich zeigt. Man kann deshalb diese Sammlung warm empfehlen, besonders den Organisten der Landgemeinden.

FRANZ SCHMIDT: Chaconne E-Moll für Orgel. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Diese neue Komposition Schmidts ist in der typischen Art der übrigen Werke des Komponisten gehalten, d. h. stark sinfonisch, ohne aber so persönlich gestaltet zu wirken, wie manches frühere Werk. Die Durcharbeitung des melodisch schönen Themas mutet besonders in der ersten Hälfte recht unoriginell und konventionell an. Im übrigen ist die Komposition sicher wirkungsvoll, da es an klangschwelgerischen Momenten nicht fehlt, die stark romantisch anmuten. Sie gehört eher in den Konzertsaal als in die Kirche.

HEINRICH KAMINSKI: Choralsonate für Orgel. Universal-Edition, Wien.

Ein formal sehr glücklich angelegtes Orgelwerk, in welchem sich echtes Pathos und kirchenmusikalisches Empfinden ausdrückt. Im Vergleich zu dem früheren Werk, der „Toccata über den Choral Wie schön leucht' uns der Morgenstern" ist es nicht so kühn und eigenartig in der musikalischen Erfindung, dennoch ist es eine sehr zu begrüßende Bereicherung der zeitgenössischen Orgelliteratur.
G. Ramin.

RICHARD WETZ: W. 40. Erste Sinfonie C-Moll; Partitur. N. Simrock, Berlin.

— W. 47. Zweite Sinfonie A-Dur; kleine Partitur. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

— W. 49. Streichquartett Nr. 2 E-Moll; kleine Partitur. N. Simrock, Berlin.

— W. 50. Requiem H-Moll für Sopran- und Bariton-Solo, gem. Chor und Orchester; Kl.-A. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Die künstlerische Entwicklung des nur sehr allmählich zu einem Namen von Klang gelangten, in Erfurt ansässigen, schlesischen Tondichters Richard Wetz steht zum Schaffen mancher Jüngsten von heute, die bei potenzierter Problematik und mit den größten Formen einsetzen, in denkbarem Gegensatz; denn sie ist natürlich und stetig gewesen. An Klassik und Romantik anknüpfend, hat er sich zuerst meist den kleineren Formen, vor allem der Lyrik für Einzel- und Chorgesang gewidmet, hat aber dabei nach und nach Kräfte gesammelt, die ihn zu hohen und höchsten Aufgaben befähigen. Wie besonders sein bisher bedeutendstes Werk, das oben angeführte „Requiem", beweist, ist nun aber an Wetz auch die Gleichung

zwischen dem Gefühlsmusiker, der bei ihm früher den stärksten Anteil hatte, und dem geistigen Künstler ganz aufgegangen. Soweit nach dem Klavierauszuge zu urteilen, ist es das bedeutendste unter den — allerdings nicht zahlreichen — zeitgenössischen Werken der Gattung. Wetz ist hier ein großer Meister des Stimmungsgegensatzes und hat für viele Stellen des alten Textes die rechte kirchliche Klangmystik bereit. Das Werk zeigt von neuem, daß Wetz in erster Linie ein Vokaltondichter von Rang ist; es verdient bei den Chorvereinen große Beachtung.

Nun endlich sind aber auch ein paar seiner sehr beachtenswerten Sinfonien der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Ist das Requiem besonders ohne Liszt und Bruckner nicht denkbar (was ihm aber keinen Eintrag tut), so ist der Einschlag Brahmsens und Beethovens bei den ersten beiden Sinfonien wohl stärker: Brahmsisch heben besonders der dritte (langsame) und der Schlußsatz des ersten Werkes der Gattung an. Das gelegentlich weithin schweifende (aber keineswegs weitschweifige) der beiden Schöpfungen zeigt aber immerhin, daß sich Wetz auch schon früher angelegentlich mit Bruckner abgegeben hat. Zur kurzen Charakteristik sei nur noch gesagt, daß die erste in starkem Gefühlsgegensatze zur zweiten steht: Jene ist den dunkleren Lebensseiten zugewandt, schließt sogar noch, wenn auch in Kraftfülle, in Moll; die andere ist an den ausschlaggebenden Stellen — vor allem also zu Beginn und am Schlusse, aber häufig genug auch anderwärts — in lichtere Farben getaucht, wirkt also optimistischer. Der lyrische Anfang erinnert etwas an den für uns besten Mendelssohn: die Hebriden-Ouvertüre.

Fast mehr Geist als Musikgefühl scheint beim ersten Hören endlich das Streichquartett W. 49 zu besitzen; um aber ganz hinter seinen Gehalt zu kommen, muß man es eingehend studieren. Das erfordert auch die sehr freie Form besonders des ersten Satzes. Wer sich aber näher mit dem Werke beschäftigt hat und die große Kunst des Satzes einzusehen, der häufig stark verhaltenen Empfindung nachzuspüren vermag, wird daran seine Freude haben. Etwas guter Wille gehört freilich dazu.

M. U.

HANS SACHSSE: Var. und Fuge für Klavier über ein Thema von Joh. Seb. Bach, op. 25. Verlag Tischer und Jagenberg, Köln.

Ein mit traditionellen Mitteln in ausgezeichnet klarem Satz gearbeitetes schönes Werk, nicht besonders schwieriger Ausführung, dem aus technischen Gründen und wegen seines musikalischen Inhaltes ein Vorzugsplatz im Studienplan der Lehranstalten und nicht weniger im Konzertsaal gebührt. Heinz Schüngeler.

G. RAPHAEL: Sechs Improvisationen für Klavier zu zwei Händen. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Ein Komponist, dessen op. 3 ihn als gründlichen Kenner des Klaviers und seines Schreibsatzes legitimiert. Ausdruckskraft, Fantasie, aparte Klanglichkeit zeichnen die gedrungenen Stücke aus, denen ein anspruchsvolles Publikum gerne lauschen wird. Heinz Schüngeler.

SIGFRID KARG-ELERT: Patina. Zehn Miniaturen im Stile des 18. Jahrhunderts, für Klavier zu zwei Händen, op. 64. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Reizvolle Stücke mittleren Schwierigkeitsgrades, satztechnisch die polyphone Hand des Organisten verratend. Lehrern und Schülern mit geläutertem Geschmack besonders empfohlen.

Heinz Schüngeler.

GEORG SCHUMANN: Gavotte über Motive von Kirnberger und Krebs für Klavier zu zwei Händen, op. 73, und Kadenz zu Beethovens C-Moll-Konzert, op. 69 Nr. 6. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Pianistisch glanzvolles, mit eigenen geistreichen Zutaten versehenes Stück für qualifizierte stilsichere Spieler. Die Kadenz ist aus dem Geiste des Konzerts heraus entstanden mit hervorragender Verwertung und Verarbeitung des thematischen Materials. Heinz Schüngeler.

P. GEILSDORF: „Wie der Hirsch schreit . . .“ Motette für gem. Chor op. 23. Geistl. Liederbuch, für 1 Singstimme mit Orgelbegleitung op. 33. Beides bei C. A. Klemm, Leipzig.

An Geilsdorfs sangbarer, an Steigerungen und Kontrasten reichen Motette, die geschickt aus Worten des 42. und 43. Psalms zusammengestellt ist, haben die Kirchenchöre ein dankbares Stück edelster Gebrauchsmusik, auf das sie oft zurückgreifen werden.

Des Komponisten „Geistliches Liederbuch“ (hohe und tiefe Ausgabe) bietet schlichte Gesänge. Die Orgel spielt fast durchgängig die Singstimme mit. Gedacht sind die Lieder wohl in erster Linie für gottesdienstlichen Gebrauch, vielleicht als Parallele zu Fr. Mergners Kompositionen. Fritz Sporn.

LUDWIG DONIN: Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegl. Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig.

Die Lieder weisen ein Stilgemisch auf insofern, als die Melodie der Singstimme sich meist in klaren Dreiklangsbildungen bewegt, sich an den alten Lieder- und Balladenstil anlehnt, dagegen die Begleitung manche Härten und Rücksichtslosigkeiten bringt, die der modernsten Schreibweise eigen sind und recht unrein wirken. Gute Erfindung und Stimmungsgehalt sind wahrnehmbar, wenn auch nicht in reichem Ausmaß. Theodor Raillard.

Kreuz und Quer

Zu unserem Aprilheft

ist zu bemerken, daß wir den Aufsatzteil beschränken mußten, um wieder einzubringen, was im letzten Heft im Hinblick auf Beethoven, „verausgabt" worden ist. Aber auch dieses Heft widmen wir in erster Linie Beethoven und weitere Aufsätze werden noch folgen. Im Maiheft treten wir dann aber auch in die weitere Erörterung der Streitfrage der Tonarten-Charakteristik ein, die uns längere Zeit beschäftigen dürfte. Weiterhin sei bemerkt, daß, nachdem der Termin für die Einreichung der Antworten am 10. März abgelaufen ist, die Behandlung der **Preisaufgabe** betreffs des Musikalienhandels (s. Dezemberheft 1926) in Angriff genommen worden ist und hoffentlich schon im nächsten Heft einige nähere Angaben gemacht werden können. Insgesamt liefen ca. 40 teils ziemliche ausführliche Antworten ein.

Des 30. Todestages von Johannes Brahms am 3. April

wird, der Beethoven-Feierlichkeiten wegen, in der ganzen Musikwelt kaum gedacht werden. Brahms würde dies verstehen und billigen; gedenken wir seiner in Stille um so herzlicher.

Robert Fuchs †

Der Gedenkartikel zu seinem 80. Geburtstag am 15. Februar d. J. wandelt sich zum Nekrolog auf den am 19. desselben Monats unterwegs plötzlich Verschiedenen, man darf wohl sagen, zu Tode Gefeierten, nachdem er seit dem Siebziger — wie hier üblich — fast unbeachtet geblieben war. Die veilchenhafte Bescheidenheit des still und zurückgezogen lebenden Mannes trug zweifellos mit dazu bei, daß die Äußerungen dieser feinen österreichischen Künstlerseele, die insbesondere auf den ihrem innigen, sinnigen Wesen entsprechenden Gebieten der Kammer-, Klaviermusik und des Frauenchors so Schönes enthalten, nie ganz nach Gebühr gewürdigt wurden. Und es wäre nach Touren im musikalischen Hochgebirge eines Beethovens oder Brahms doch sicher eine reizvolle Abwechslung und Erholung, die idyllischen Wienerwaldlandschaften unseres verewigten Jubilars zu durchstreifen, die einst auch Schubert zu seinen unvergänglichen Weisen inspirierten. Ganz deutlich spiegeln sich diese wieder in den entzückenden Walzern für Pianoforte zu vier Händen op. 90, denen sich würdig die „Dämmerstunden" anreihen. Voll düsterer Größe ist die zweihändige Klaviersonate G-Moll op. 88. Von Kammermusik harrt das A-Dur-Streichquartett op. 106 noch der Uraufführung. Das H-Moll-Quartett op. 75, das Klarinetten-Quintett op. 102 sind weitere Perlen dieser Gattung. Mehrere Violinsonaten, die in E-Dur namentlich zu erwähnen, solche für Cello und eine sogar für Kontrabaß lägen bereit, um Mannigfaltigkeit in die ermüdend stereotypen Programme unsrer Solisten zu bringen. Die E-Dur-Sinfonie wirbt ebenso um Gehör wie die seinerzeit häufig gespielten Serenaden für Streichorchester Wiederbeachtung verdienen. Kleinodien in der ohnehin spärlichen Literatur für Frauenchöre sind die Stücke der op. 65, 66, 67 (wie alles bisher Angeführte bei Adolf Robitschek, Wien, erschienen) und eine neue Messe in D-Moll hat der Tonsetzer erst unlängst beendet.

Vorstehende Titel sind nur ein konzentrierter Extrakt aus seinem weit über 100 Nummern umfassenden Gesamtwerk, in dem noch viele andere liebliche und duftige Blüten enthalten sind, die dem Hörer Genuß und dem Spieler Erfolg bringen würden; jetzt zumal, wo sich in ganz Europa ein Zug nach rechts ankündigt, der mit der Politik beginnt und sicher auch auf das Kunstleben übergreifen wird, nachdem sich der Bolschewismus fast durchaus nur als ein unheilvoller Geist der Verneinung herausgestellt hat. Es wäre erfreulich, veranlaßte dieser wenn auch knappe Hinweis auf einen zu Unrecht vernachlässigten wertvollen Musikschatz alle jene, die von der Kunst einen edlen Kern in edler Schale fordern, sich desselben aufs neue zu bemächtigen, auf daß der Name des Toten wenigstens jetzt immer lebendiger würde und es nicht etwa erst

in 100 Jahren wieder einer seine Melodien ausbeutenden Operette oder der 30bändigen Entdeckung eines Musikgelehrten in Honolulu bedürfte, um ihn der deutschen Musikwelt in Erinnerung zu bringen. E. Petschnig.

Noch einmal das Kinderspiel in musikalischer Beziehung

Verschiedene Zuschriften zu obengenannter Arbeit in Nr. 11 dieser Zeitschrift haben mich veranlaßt, noch einige kurze Bemerkungen dazu zu machen.

Vorausschicken möchte ich, daß ich als Musiker diese Lieder sammle und nicht als Germanist. Darin liegt ein gewaltiger Unterschied, auf den ich nicht näher eingehen kann. Trotzdem sehe ich mich ebenso gezwungen, den Wortlaut der Lieder genau so treu wiederzugeben, wie die aufgezeichneten Melodien. Es ist nicht leicht, diese Lieder aus Kindermund niederzuschreiben. Wer es nicht glauben will, der versuche es einmal selbst. Die Kinder singen die Lieder sehr unrein und man muß achtgeben, daß man sich nicht täuschen läßt. Darum habe ich versucht, die Lieder immer wieder erneut zu Gehör zu bekommen, gesungen von mir fremden Kindern.

Die Worte selbst sind meist ebenso schwer zu ergründen wie die Melodie, denn im Kinderlied ist neben verstümmelten Worten auch viel reimhafter Unsinn. In dem Liede „Ziehet durch, ziehet durch, durch die goldne Brücke" singen die Kinder hier tatsächlich „Mit einerlei". In der Nachbarschaft hörte ich dagegen „Ist einerlei". Verschiedene größere Mädel, die ich darum befragte, erklärten mir: „Mit einerlei ist falsch. Es ist einerlei, womit man die Brücke flickt". In der goldnen Brücke erkannten sie den Regenbogen. Ich mußte mich mit dieser Erklärung zufrieden geben und freute mich, daß die Kinder versuchten, eine Erklärung zu geben.

Wie mir eine Zuschrift besagt, singen die Kinder in Mittel- und Ostdeutschland „mit Steinerlein, mit Beinerlein". Weiter heißt es darin: „Wahrscheinlich denken sie sich (die Kinder) nicht viel dabei und doch ist besonders der letzte Ausdruck „mit Beinerlein" kulturgeschichtlich höchst interessant, ist doch er ein Beweis dafür, daß diese Reime uralt sind und nicht bloß in der Mythologie unserer Vorfahren, sondern oft auch in ihrem Aberglauben wurzeln; denn er bezieht sich auf den barbarischen Brauch des Mittelalters, in Brücken, Tore und Gebäude, um sie für die Zeit haltbar zu machen, einen lebenden Menschen einzumauern."

Die Ausdrücke, die ich in meiner Arbeit brachte, kommen auch in anderen Teilen Deutschlands vor. Franz Magnus Böhme bringt in seinem grundlegenden Werke über das deutsche Kinder- und Spiellied eine Menge dieser Brückenlieder in den verschiedensten Abarten. Er hält sie für Überreste altdeutscher Opferspiele. Wie weit das zutrifft, vermag ich nicht zu sagen. Die Melodie ist auf jeden Fall uralt, das zeigt die Konstruktion.

Es ging mir auch nicht darum, die Worte dieser Lieder zu geben, sondern im Vordergrund stand das musikalische Geschehen dieser Lieder. Nun sind Wort und Melodie hier so verwachsen, daß eine Trennung und Anführung nur eines Teiles einfach das Kinderspiellied zerreißt. Es ist dann kein Ganzes mehr, sondern nur eine Halbheit.

Wer sich weiter mit diesen Liedern beschäftigen will, der sei hingewiesen auf das schon genannte Werk von Franz Magnus Böhme, Deutsches Kinderlied und Spiellied (Breitkopf & Härtel), 756 Seiten. Es ist bereits 1897 abgeschlossen worden und bedürfte unbedingt einer Ergänzung. Ferner seien genannt „Machet auf das Tor"! (Langewiesche Verlag), 50 Deutsche Kinderlieder von F. Friederichs (Breitkopf & Härtel), „Ringel Rangel Rosen" von Fritz Jöde (Teubner, Leipzig) und „Ringel Rangel Reihe" (Herm. Schaffstein, Köln).

Wenn nun diese Sammlungen in den Bücherschränken stehen, so bleiben die Lieder wohl als Denkmäler erhalten, sie bleiben aber bei den Kindern noch lange nicht lebendig. Es besteht kein Zweifel, der Volkstanz tut ihnen gewaltigen Abbruch. Ich habe versucht, den Kindern verschollene und ihnen nicht bekannte Lieder zu geben. Sie nahmen sie als neu willig an, um sie recht bald wieder zu vergessen. So wird es auch bleiben. Ein Zug der Zeit, der sich selbst bei den Kindern ausprägt.

Zum Schlusse noch einige Worte zur Modulation nach der plagalen Seite. Ungedacht erhielt ich einen Bundesgenossen in den Tänzen, die von den Geestländer Tanzkreisen herausgegeben

worden sind unter „Bunte Tänze“ (Hofmeister, Leipzig) und „Geestländer Tänze“ (Teubner, Leipzig). Es sind dies Tänze, die auf dem Lande bei den Bauernkapellen gespielt worden sind und die man vor dem Kriege auch tatsächlich noch hören konnte. In den mir vorliegenden Heften moduliert der Zwischensatz fast stets zur Unterdominante. Dadurch bekommen die Tänze etwas Weiches, Anziehendes und machen sie uns gleich vertraut. Ich will versuchen, mich näher mit ihnen zu beschäftigen, vielleicht ist es mir möglich, noch nähere verwandtschaftliche Beziehungen festzustellen. H. M. Gärtner.

Programm-Austausch der Kirchenmusiker

Der Verlag Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen hat sich bereit erklärt, einen Programmaustausch der Kirchenmusiker als ein nicht auf Erwerb berechnetes Unternehmen einzurichten, falls sich bis Ende März genügend Teilnehmer melden. Die Bezugsgebühr soll für das erste Halbjahr 3 Mark betragen, wofür allmonatlich die eingelaufenen Programme (Konzerte, lithurgische Feiern, Orgelfeierstunden, Vespern usw.) in Umschlag postfrei geliefert werden. Alle sich Anmeldenden verpflichten sich, von allen neuen Programmen eigener kirchenmusikalischer Veranstaltungen aller Art so viele Stücke, wie für den Austausch benötigt werden, stets sofort an den Verlag einzusenden. — Wer da weiß, welche Summe von Arbeit oft in einem einzigen gut aufgebauten Programm steckt, der kennt auch das Verlangen nach Anregung durch brauchbare Vorbilder. Namentlich in kleineren Orten tut gegenseitige Förderung solcher Art oft dringend not. Hier wird nun eine praktische Handreichung geboten, von der jeder im eigenen Interesse sowie zum allgemeinen Nutzen Gebrauch machen sollte.

Der „Erste Kongreß für Farbe-Ton-Forschung“ in Hamburg

am 2. bis 5. März ist schon als bloße Tatsache für den Außenstehenden eine Unglaublichkeit. Wer hätte wohl gedacht, daß sich Leute finden würden — sowohl vortragende als zuhörende —, die einander 4 Tage lang, in insgesamt 33 Vorträgen und 7 Vorführungen farbenmusikalischer Experimente, mit den etwaigen Beziehungen zwischen Farbe und Ton ernstlich in Atem zu halten vermöchten? Diese „unmögliche Tatsache“ ist zum mindesten ein sehr überzeugender Beweis für die wachsende wissenschaftliche und künstlerische Teilnahme der Zeit an den mit Farbe und Ton verknüpften Problemkomplexen. Die Unglaublichkeit aber beruht wesentlich darauf, daß der Uneingeweihte von der ungeheuren räumlichen und zeitlichen Ausdehnung dieses Fragenkomplexes fast durch alle Zweige des Geisteslebens natürlich keine blasse Ahnung hat.

Der Verfasser konnte in dem 33. der besagten 33 Vorträge, über „Die Urgeschichte des Doppelempfindens und seine Ausbreitung im älteren Geistesleben“, der Versammlung in großen Zügen den gewiß beruhigenden Beweis erbringen, daß die als „Farbenhören“ und „Tönesehen“ landläufigen und von der Psychiatrie, Physiologie und Psychologie oft und oft untersuchten Verbindungen von Licht und Klang (oder Bild — Linie, Farbe — und Klang) zeitlich fast bis unmittelbar auf Adam zurückgehen, nämlich bis in das dritte vorchristliche Jahrtausend, und sich besonders im chinesischen, indischen und griechischen Altertum einer beträchtlichen Ausbreitung erfreuen; und daß sie in sämtlichen Künsten und „Überkünsten“, in der Mythologie, Religion und Mystik und in den Wissenschaften der Astronomie, Kristallographie, Geometrie, Anatomie, Optik, Philologie, Poetik, Ästhetik u. dgl., übrigens in allen Geheimlehren und „okkulten Wissenschaften“, ferner selbst in der Stenographie eine Rolle spielen oder mindestens gewisse gestaltgebende Niederschläge auslösen. In der Musik z. B. in dreifaltiger Hinsicht:

1. theoretisch: in der Sphärenharmonie und anderen musikalischen Mythen; und — zwar nur problematisch — im absoluten Gehör und Tonartengehör;

2. praktisch: in der optischen Tonmalerei, d. h. Ton-Malerei im ursprünglichen Wortsinne (Beispiel: Feuerzauber);

3. technisch: in der Erfindung und Ausführung von Instrumenten und Tonsystemen, dann auch in der Notenschrift (samt Vortragszeichen), von der alten Dirigierweise („Chei-

ronomie") und den Akzenten über die Neumen bis auf uns und die modernsten pädagogischen Versuche einer Bilder-Notenschrift für Kinder und Primitive.

Ein Beispiel für Letztgenanntes findet sich gerade im Januarheft unserer Zeitschrift (S. 33f.) unter dem Titel „Gemalte Musik" (von H. Grüger), wo der Zusammenhang mit der Neumennotation auch bereits angedeutet ist. Übrigens steht Grüger mit seiner farbigen Notenschrift natürlich nicht vereinzelt da: ein anderer deutscher Lehrer, Heinrich Grahl, verfolgt ganz ähnliche Ziele; und schon in dem amerikanischen Kloster Santa Barbara hat man mit Erfolg versucht, Indianern durch Farbenkleckse ein Notenlesen zu ermöglichen. Das Singenlernen nach greifbaren Raumabständen hingegen ist bei uns mindestens so alt wie die „Guidonische" Hand und bei den Indern so alt wie ihre Cheironomie, nach der der Dirigent die Tonhöhen mit dem Zeigefinger der linken Hand an den Knöcheln der rechten durch Draufschlagen anzugeben pflegte[1]).

Bei dieser Weite des Gebiets zeigte der Hamburger Kongreß — ohne sie indes ausschöpfen zu können oder zu wollen — ein sehr bewegtes und mannigfaltiges Bild. Sein aufopfernder Leiter (und die Seele des Ganzen) Prof. Georg Anschütz, hatte ihn durch die Herausgabe einer Flugschrift zur „Einführung in die Farbe-Ton-Forschung" und des 1. Bandes einer Sammelfolge von „Farbe-Ton-Forschungen" (in Leipzig) — dem demnächst noch der Kongreßbericht ergänzend folgen soll —, ferner durch die Anregung einer wissenschaftlichen Ausstellung, auf breite sachliche Grundlage gestellt. Außer einer Reihe von psychologischen Neuforschungen, die sich hauptsächlich um die Farbenvisionen eines erblindeten Musikers, Paul Dörken in Hamburg, drehten (welche er selber in farbigem Plastillin abgebildet hat!), wurde in vier Vorträgen über den Charakter der Tonarten (mit durchaus bejahenden Ergebnissen) abgehandelt, drei Vorträge näherten sich den Fragen von der phonetischen und sprachwissenschaftlichen Seite her, zwei Redner (hierunter der Verfasser) vertraten den historischen Gesichtspunkt. Ferner fanden sich vier Verfechter einer pädagogischen Verwertung der Musik beim Zeichen- und Malunterricht (der logischen Umkehrung der Bestrebungen Grügers und Grahls) und nicht weniger als sieben theoretische und praktische Behandlungen des Problems der Farblichtmusik.

Solange es sich hiebei um eine synthetische Kunstgattung, also um eine auf das Lichtspiel angelegte Musik handelt, ist prinzipiell gewiß nicht mehr dagegen einzuwenden als etwa gegen die eurhythmische oder überhaupt tänzerische Darstellung von Tanzmusik. Was die praktischen Lösungsversuche betrifft, so waren die bereits wohlbekannte Lászlósche Farblichtmusik und die „Farben-Licht-Spiele" von L. Hirschfeld-Mack einander gegenübergestellt. Die erstere bedient sich bekanntlich eines ungemein schwerfälligen Projektionsapparats, der sich zu Unrecht „Farblichtklavier" benennt. Das Klavier (von László vorzüglich gegespielt) steht nämlich ganz ruhig und in der allergewöhnlichsten Verfassung für sich auf dem Podium, während der elektrische Riesenapparat, ganz unabhängig davon, von oben herab seine Lichterzeugnisse auf eine hinter dem Klavier emporsteigende Leinwand wirft. Ein bestimmtes klares Gesetz ist bei diesen impressionistischen Farbenschwelgereien nicht zu beobachten und die reichlichen Abweichungen bei Wiederholungen und sonstigen Freiheiten der Phantasie machten wohl mehr aus der Notwendigkeit eine Tugend. — Theoretisch bedeutender scheinen die Versuche Hirschfelds-Macks, der mit pädagogischer Gewissenhaftigkeit vom Einfachen zum Schwierigeren fortleiten will und langsam bewegte Figuren mit der Illusion des Räumlichen, in Farben sparsam, projizieren läßt. Beide Apparate — die ja doch (einstweilen) keine unbeschränkten Ausdrucks- (oder vielmehr Spiel-) Möglichkeiten, vor allem viel zu wenig Beweglichkeit bieten — würden sich leicht erübrigen, wenn man sich einmal soviel Klarheit über sein Wollen verschaffte und der Mühe unterzöge, einen wirklichen — sei es auch noch so kurzen und bescheidenen Farben-Film herzustellen: d. h. klar geschaute Farbbilder in soundsoviel Übergangsphasen ein für allemal festzulegen und auf das eigentlich doch nur charakterlose „Improvisieren" zu verzichten.

[1]) E. Felber und B. Geiger: „Die indische Musik der vedischen und klassischen Zeit". (Sitzungsberichte d. Akad. d. Wissensch. in Wien, 1912, S. 68.)

Diese wahrlich doch naheliegende Idee möchte ich hiermit den Herren Praktikern zum Ankauf und Weiterverkauf feilgeboten haben und meinerseits den theoretischen Leistungen des Hamburger Kongresses meinen ungeminderten Beifall mit Dankbarkeit aussprechen.

Albert Wellek, Wien-Prag.

„Oper in . . ."

Die Musikreferenten einiger großer Berliner Zeitungen lieben es, zuweilen Harun al Raschid zu spielen und auf ihren Reisen irgendwelche Theatervorstellungen in irgendeiner „Provinzstadt" zu besuchen. Als Erfolg dieser Unternehmung erscheint dann in der „Unterhaltungsbeilage" ihres Blattes ein Artikel, in dem der armselige, fast lächerliche Zustand der „Oper in. . ." mitleidig geschildert wird in einer Art, die es jedem halbwegs Bewanderten erlaubt, den ungenannten Ort der Begebenheit zu erraten. Einige Vorzüge der fremden Bühne werden schließlich ritterlich anerkannt und als Ergebnis verkündet: so steht es mit einer der reichsten Provinzstädte, wie erst muß es da anderswo aussehen.

Das Urteil eines solchen Besuchers könnte fruchtbar wirken. Denn der Fremde sieht oft unparteiischer die Dinge an, mit denen ihn noch keine Neigungen oder Abneigungen verbinden. Es müßte aber dann zum mindesten statt des unausgesprochenen Vergleichs der Provinz mit den höheren Ansprüchen und Leistungen der Metropole eine gerechtere Anschauung zugrunde liegen. Der Opernbummler aus Berlin sollte sich einmal in die Gedankengänge eines Kollegen aus der „Provinz" versetzen, der unbefangen die hauptstädtischen Theater aufsucht. Daß Berlin sich Solisten und große Dirigenten leisten kann, auf die auch bedeutende Provinzstädte verzichten müssen, ist so klar, daß es zur Feststellung keines Unterhaltungsartikels bedürfte. Was aber mit diesen Kräften und dem erlesenen Orchester selbst an führender Stelle oft als Repertoirevorstellung unterläuft, darüber schweige lieber Hauptstadt und Provinz! Wer ein nicht gerade neueinstudiertes Meisterwerk in Berlin vielleicht mit ersten Künstlern, aber mit Dekorationen von ganz grotesker Unmöglichkeit gesehen hat, der wird zu seiner „Oper in..." zurückkehren mit dem Eindruck, daß die sorgfältige Gesamtarbeit von Regie und musikalischer Leitung, die an vielen Provinzbühnen anzutreffen ist, mehr Anerkennung verdient, als die großen Ausnahmeleistungen an Berlins staatlicher und städtischer Oper, die mit solchem Apparat so viel leichter, ja allein zu erzielen sind. Niemand wird den Glanz und die Größe vieler Berliner Opernabende leugnen wollen; die ernste künstlerische Arbeit aber ist glücklicherweise noch kein Monopol der Reichshauptstadt geworden. Dr Peter Epstein.

Ein geflügeltes Wort

Von wem stammt das neuerdings wieder so oft angewandte Wort: der Dirigent habe die Partitur im Kopf — nicht den Kopf in der Partitur? Im Laufe der letzten Jahre wurde dies Wort in verschiedenen Zeitungen dem bekannten Wagnerdirigenten Hans Richter, dann wieder dem berühmten Arthur Nikisch in den Mund gelegt, sehr häufig auch dem Meisterdirigenten Hans v. Bülow. Im vorjährigen „Almanach der Staatsoper Berlin" erzählt auch Richard Strauß, daß er 1892 einmal in der Berliner Philharmonie seine eigne Tondichtung „Macbeth" von Noten dirigiert habe, hernach aber von Bülow den Vorwurf hören mußte: „die Partitur im Kopf und nicht den Kopf in der Partitur — so gehört sich's; auch wenn man die Sache selbst komponiert hat". Somit wäre das Wort bereits seit 35 Jahren „geflügelt". Aber es stammt in Wahrheit aus noch viel früherer Zeit; und zufällig ist es gerade H. v. Bülow, auf den es geprägt ward. Als 1865 — also vor mehr als 60 Jahren, wo das Auswendig-Dirigieren noch gänzlich unbekannt war — Wagners „Tristan" in München zum ersten Male aufgeführt wurde, schrieb der damalige Berliner Hofkapellmeister Heinrich Dorn, nachdem er der Generalprobe beigewohnt hatte, einen Bericht für die Berliner „Musikzeitung", der hernach auch in den 1. Bd. seiner Schriften „Aus meinem Leben" Aufnahme fand: „Schon die Ausführung des Werkes gewährte mir das höchste Interesse. Den Preis aber möchte ich dem Dirigenten H. v. Bülow zuerkennen. Dieser ausgezeichnete Künstler führte die Kapelle und das Sänger-Personal mit wahrhaft bewunderungswürdiger Sicherheit durch die Irrgänge der Wagnerschen Partitur,

welche zwar vor ihm auf seinem Pulte lag, welche er aber so vollständig inne hatte — die Partitur im Kopf, nicht den Kopf in der Partitur, wie gewisse Leute —, daß er kaum einen Blick hineinwarf; daß er einmal sogar bei nötig gewordener Repetition, den einzelnen Instrumenten ihre Einsätze nach den rückwärts zu zählenden Takten bezeichnete, ohne darüber die Partitur um Rat zu fragen. Das nenne ich ein Werk — und welch ein Werk — in Fleisch und Blut aufnehmen! das nenne ich ein musikalisches Gedächtniß!". Also nicht von H. v. Bülow, sondern auf H. v. Bülow ist das Wort geprägt. O. D.

Das Leipziger Publikum regt sich

Unter obiger Überschrift wird uns geschrieben: „Am 3. März dirigierte Felix Weingartner in Vertretung Furtwänglers das 17. Gewandhauskonzert. Man kann darüber streiten, ob man den berühmten Dirigenten, der sich nach dem Kriege in gehässigster Weise gegen Deutschland benommen hat, zu Konzerten einladen soll. Die heutigen Menschen haben aber ein schlechtes Gedächtnis und zu allemhin verzeiht man — leider — Künstlern leichter als anderen Sterblichen. Genug, Weingartner dirigierte, wies sich auch ohne weiteres als der bedeutende Dirigent aus, als den ihn die Welt kennt, und wurde, wenn auch nicht enthusiastisch, so doch sehr lebhaft gefeiert. Anderntags erschien in den Leipziger Neuesten Nachrichten eine Besprechung aus der Feder Dr. A. Abers, in der der Dirigent derart malitiös von oben herab behandelt wurde, als hätte sich ein beliebiger Dirigent vierter oder fünfter Ordnung ins Gewandhaus verirrt. Die Besprechung war derart verletzend gehalten, daß daran gezweifelt werden konnte, ob Weingartner das nächste, in vierzehn Tagen stattfindende Beethoven-Festkonzert leiten werde, da zu erwarten war, daß sich das Publikum eisigkalt gegen ihn benehmen werde. Es kam aber völlig anders: Weingartner wurde gleich bei seinem Erscheinen derart ostentativ begrüßt, wie es in diesem ganzen Winter keinem Dirigenten des Gewandhauses begegnet ist, gerade auch ihm selbst nicht, trotzdem er sich im vorigen Konzert nach einer Zeitspanne von etwa fünfzehn Jahren wieder zum erstenmal den Besuchern des Gewandhauses vorgestellt hatte. Das Verhalten des Publikums war jedenfalls überaus bezeichnend, die dem betreffenden Kritiker gegebene Ohrfeige schallend und die Absicht, sich von einer willkürlichen, ... Kritik (hier stehen im Manuskript einige zwar sachlich, nicht aber juristisch einwandfreie Ausdrücke, die deshalb kassiert wurden) freizumachen, unverkennbar. Daß anderntags der betreffende Kritiker, ohne eine Miene zu verziehen, die betreffende Ohrfeige quittierte, seine vorige Besprechung in einen Vergessenheitsschlummer zu versenken suchte und Weingartners nunmehriges Dirigieren glücklichster Inspiration zuschrieb („Weingartner war von der Größe der Aufgabe, zu dieser Gelegenheit an dieser Stelle wirken zu dürfen [wie dumm-gnädig einem Dirigenten gegenüber, der seit über dreißig Jahren an allerersten Stellen des In- und Auslandes gewirkt hat], offensichtlich in glücklichster Weise inspiriert usw."), gehört in das „Verwandlungs"-kapitel des betreffenden Kritikers und dürfte in diesem Zusammenhang von nebensächlicher Bedeutung sein. Das Bezeichnende war das Verhalten des Publikums einer Presse gegenüber, von der es sich offenbar keine kritischen Urteile mehr vorschreiben lassen will."

Soweit die Zuschrift, der wir lediglich beizufügen hätten, daß, so erfreulich und bezeichnend die Haltung des Gewandhauspublikums auch gewesen ist, einem allzu großen Optimismus schwerlich Raum gegeben werden darf. Denn um den ganzen Geist des eigentlichen Leipzigs ist es heute schlecht bestellt und es bedürfte zunächst der klaren Erkenntnis, wo es vor allem fehlt. In diesem Falle wäre eine tonangebende Tagespresse von der Art, wie sie nun einmal Leipzig seit längeren Jahren besitzt, so gut wie unmöglich, wie denn eine Besserung, eine Gesundung gerade auch davon abhängt, ob die Macht dieser Presse gebrochen wird. Und da wollen wir uns natürlich über jedes Zeichen, das in diesem Sinne gedeutet werden kann, freuen.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Basi e bote", venezianische Dialektoper nach einem Text von Arrigo Boito von P. Mangiagalli (Rom, Argentina-Theater).

„Die chinesischen Mädchen", Opera buffa von Pietro Metastasio in einem Akt, Musik von Rinaldo da Capua-v. Mojsisovics (Graz, Kammeroper des Konservatoriums).

Konzertwerke:

Jul. Alfred Meyer: „Schicksalsgewalten", sinfon. Dichtung (Oeynhausen).

Bernh. Lobertz: „Sinfon. Märchensuite" für Orchester (Wiesbaden, unter GMD Schuricht)

Roderich von Mojsisovics: 2 Sätze aus der Michelangelo-Sinfonie für Soli, Chöre und großes Orchester (Graz, Ev. Oratorienverein)

—: op. 74. Sonate C-Moll für Bratsche und Klavier (Frankfurt a M., Chlodwig und Magd. Pregel).

Georg Kiessig: Ballade für Männerchor op. 44 (Nürnberger Sängerwoche).

Siegfried Kallenberg: 6 Stücke aus dem Marienleben von Rilke für Alt, Bariton, Streichquartett und Orgel (Münchener Tonkünstlerwoche).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Der Zauberhandschuh", Märchenoper von Hermann Unger, Text von Gustav Halm (M.-Gladbach).

„Lagunenfieber", Musikdrama von Lukas Böttcher (Stadttheater Bamberg).

„Das Wunder Unserer Lieben Frau", Mysterium von S. G. de Bouhelier, Musik von Honegger (Paris, Große Oper).

„Der kleine Klaus", Märchenoper von Arthur Kusterer (Karlsruhe, s. a. S. 233).

„Ein Frühlingsmysterium", dramatisches Chorwerk für Gesangschöre, Orchester, Sprechchor und Solodarsteller von Heinz Tiessen, Dichtung von Bruno Schönlank (Volksbühne Berlin).

Konzertwerke:

Hans Gál: „Herbstlieder" für Frauenchor (Essen, Obsnerscher Frauenchor).

Hermann Suter: Violinkonzert A-Dur (Weimar, Rob. Reitz).

Georg Winkler: Passacaglia und Concerto grosso für Orchester (Ebenda).

Ludwig Weber: Musik für Streicher (Münster, unter Schulz-Dornburg).

August Reuß: „Das Meer", sinfon. Fantasie (Karlsbad, unter GMD. Manzer).

Hans Kleemann: Violinsonate op. 21 (Halle, Berg-Gesellschaft).

Jós. Leifs: Sinfonische Trilogie op. 1 (Bochum, unter GMD. Reichwein).

W. v. Baußnern: Passacaglia in C-Moll für Orgel (Stuttgart, Hermann Keller).

Adolf Spieß: „Sonnenaufgang", sinfon. Dichtung (Köln, Konzertverein).

Georg Kiessig: Klaviersonate op. 32 (München, Siegfr. Grundeis).

Walter Niemann: Galante Musik (6 Stücke in alten Formen op. 109) und Brasilianische Rhapsodien (op. 110) für Klavier (Leipzig, 2. Klavierabend des Komponisten „Aus eigenen Werken").

—: Moderne Miniaturen op. 95 für Klavier (Berlin, Maria Loest-Stemmer).

Erich Mirsch-Riccius: 2. Sinfonie op. 108 (Gotha)

Reinhold Wolff: Suite für Bläserquintett (Bläserquintett der Staatsoper in Berlin).

Fritz Zschiegner: Requiem für 7st. Männerchor und Knabenfernchor (Lehrergesangverein Kassel).

Ernst Roters: Sechs Lieder (Berlin, Lula Mysz-Gmeiner).

Louis Gruenberg: „The Creation", für Singstimme und 8 Soloinstrumente (New York, League of Composers).

Bartók: „Drei Dorfszenen" für Frauenstimme und Kammerorchester (Ebenda).

Hans Kummer: Septett für Flöte, Oboe, zwei Klarinetten, Horn und zwei Fagotte (Berliner Tonkünstlerverein).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Die Beethovenfeiern sind noch im Gang, wenn diese Zeilen im Druck erscheinen, aber es läßt sich im voraus sagen, daß unser erstes Konzertinstitut, das Gewandhaus, es zu keiner Beethovenfeier bringt, die wesentlich über das Maß hinausgeht, wie in gewöhnlichen Jahren Beethoven gepflegt wird. Ein Hauptgrund liegt in der Abwesenheit des derzeitigen Hauskapellmeisters Furtwängler, der aber wenigstens einen Plan hätte ausarbeiten können, an den sich die Ersatzdirigenten hätten halten können. Aber es ist weniger als nichts geschehen, Bruno Walter, der zunächst antrat und vier Konzerte leitete, spielte überhaupt keinen Beethoven, Weingartner begann damit

erst in seinem zweiten Abend, und zwar mit hergebrachtesten Werken, Straube wird — zum ersten Mal — die Messe leiten und am 28. April, mehr als einen Monat später, wenn schon der Sommer winkt, leitet Furtwängler die 9. Sinfonie. Das ist alles, abgesehen von einem allereinzigen Kammermusikabend des Gewandhausquartetts. Wie müde, abgelebt, uninteressiert mutet dies alles an, auch nicht ein Ton erklingt, der nicht auch sonst zu hören wäre, keine Spur eines originellen Gedankens, wie man den Meister feiern könnte, kein Prolog, kein Festaktus, kein Werk, das auf die Besonderheit des Tages hinwies, nichts, gar nichts als ein bißchen festliche Beleuchtung. Man fühlt ohne weiteres, wie in geistiger Beziehung das offizielle Leipzig heruntergekommen ist, wie es an rotem Blute fehlt.

Besser hat sich das Leipzig zweiter Klasse (Philharmonische Konzerte) mit Aufführung der Messe und der 9. Sinfonie an darauffolgenden Tagen bewährt, worüber von anderer Seite berichtet wird. Etwas Originelles bedeutete es aber ebenfalls nicht und man mußte in die Beethoven-Veranstaltung des Arbeiter-Bildungsinstitutes gehen, um auf etwas Derartiges zu stoßen. Da wurde feierlich das Heiligenstädter Testament verlesen, alles stand dann auf und man hörte stehend das Opferlied in der Fassung von op. 121, weihevolle Minuten in der 3000 Menschen fassenden Alberthalle, die Coriolan-Ouvertüre erklang, dann erlebte man das ganze Festspiel „Die Ruinen von Athen", die Egmont-Musik folgte und zum Schluß die Chorfantasie op. 80, alles in würdigen Aufführungen unter Leitung der Dirigenten Didam und Licht. Das war kein fauler „Klassikerkult", sondern es herrschte Leben, Freude, Ergriffenheit und Begeisterung. Am nachdrücklichsten und umfassendsten, nämlich in nicht weniger als zwölf Veranstaltungen, feierte dann aber der hiesige Rundfunk Beethoven. Man ist im heutigen Leipzig auf diese Einrichtung angewiesen, um, wie man so sagt, auf dem Laufenden zu bleiben, und in den Sommermonaten soll auch auf die hier geleistete künstlerische Arbeit etwas näher eingegangen werden. Es mag sich einer zum Rundfunk stellen wie er will, er wird früher oder später einsehen lernen, daß sich hier ein ganz neues Kulturzentrum von ungeahnter Bedeutung gebildet hat, dem keine volle Beachtung zu schenken Vogel-Strauß-Politik bedeutet. Beethoven wurde und wird hier nicht nur im weitesten Umfange musikalisch gefeiert, so daß er auf allen Gebieten umfassend zu Worte kam, sondern auch mit breitester kultureller Einstellung. Mit einem Male wird da die Begrenztheit unseres Musiklebens für die zukünftigen Aufgaben klar. Auch hierüber einmal zusammenhängend. In A. Szendrei besitzt die Gesellschaft nicht nur einen trefflichen Kapellmeister, sondern auch einen ideenreichen, beweglichen Kopf, der auf der Höhe der ganz neuen Aufgaben steht. Erinnert sei lediglich an die Aufführung des Urfidelio, besser „Urleonore". Für derlei tiefschürfende Experimente hat keine Bühne Lust und Zeit, aber tatsächlich, man kennt Beethoven nicht wirklich, ohne diese Fassung auch einmal gehört zu haben. So etwas ist weit mehr als nur „interessant". Was hatte man aber sonst noch alles hören können! Auch zu einer kleinen Erstaufführung kam es, der des neuentdeckten Hochzeitliedes für Giannatasio (vgl. den „Bär" von Breitkopf und Härtel), einer kleinen, strophischen Komposition für Solo, Klavier und Chor. Noch nie ist mir bis dahin gelungen, das geradezu faszinierende Bundeslied (Goethe) für zwei Singstimmen, Männerchor und Orchester zu hören. Wie schwerfällig unser Konzertleben, mit welcher Selbstverständlichkeit ergeben sich derartige Aufführungen aber hier! — Über weiteres im hiesigen Konzertleben ein ander Mal. A. H.

Eine Beethovenfeier, die den Stempel des Außerordentlichen trug, hatte man dem Riedelverein zu verdanken. Man merkte, Max Ludwig, der Dirigent beider Veranstaltungen, war von seiner Aufgabe innerlichst gepackt und so gab es denn zwei Aufführungen der Missa und der Neunten — letztere in der ausverkauften Alberthalle — von wirklicher Kraft und Größe. In erster Linie der Chor zeigte glänzende Schulung. Mit Elan wurden die berüchtigten hohen Stellen genommen, wie überhaupt mit einer zündenden Impulsivität gesungen wurde. Auch das Orchester musizierte die Neunte mit förmlichem Ehrgeiz, während es sich in der Missa etwas bequem zu machen schien (im übrigen auch schwache Bässe und unausgeglichener Klang). Was Max Ludwig aber als Dirigent der Neunten leistete, war außergewöhnlich. Welche sorgfältige und plastische Wiedergabe! Auch die Solisten beider Werke (Sopran: Ilse Helling-Rosenthal, Claire Gerhardt-Schultheß. Alt: Frieda Schreiber, Marguerite Rüsch. Tenor: Jean Trip. Baß: Mich. Gitowsky) zeigten sich mit Ausnahme des Tenors ihrer Aufgabe gewachsen.

Die beiden letzten Scherchen-Konzerte im Rahmen der „Philharmonischen" brachte u. a. als mißglückte Sensation Hindemiths Kammermusik, op. 36 Nr. 3 für Solo-Violine und Kammerorchester. H.'s primitiv-komplizierte Technik ist hier bereits einem bösen Manierismus anheimgefallen, es wimmelt von allerlei Effektchen, die nicht mehr wirken wollen und selbst die schöne moderne Romantik des Nachtstücks verliert sich gar bald in von allen besseren Geistern verlassenen Gegenden. Wie schnell doch eine um die eigene Achse sich drehende Vitalität im Mechanismus endet. Licco Amar spielte den undankbaren Violinpart. Die ganze Angelegenheit ließ das Publikum höchst gleichgültig. Zu reinerem Wirken verband sich Amar hernach mit dem delikat bratschen-

den Hindemith in Mozarts konzertanter Sinfonie K. V. 364. Als weitere Neuheit brachte Scherchen das Concerto grosso für Doppelorchester von H. Kaminski, einem unserer ernstesten Komponisten, den man hier leider fast gar nicht kennt. Das Werk wird von einem dämonischen Fanatismus förmlich durchstürmt, dazwischen stehen Stellen von seltsamer, wesenloser Mystik. Anlage und Polyphonie dieses „Concertos" sind von barocken Ausmaßen. Scherchens Natur kam der Charakter des Werkes besonders entgegen, so daß stärkste Eindrücke zustande kamen. Hoffen wir, diesen Dirigenten nächstes Jahr wieder an gleicher Stelle zu sehen, seine unbequeme Willensnatur ist für das Alberthallenpublikum eine Notwendigkeit. — Das 9. Philharm. Konzert unter Laber brachte zum erstenmal Verdis Ballettmusik aus dem „Othello", Theatermusik, die aus dem Konzertsaal bald wieder verschwinden dürfte; Fritz Schertel spielte etwas langweilig Boccherinis Cellokonzert, Gerda Nette mit Bravour Rachmaninows repräsentatives C-moll-Klavierkonzert und den Schluß bildete Beethovens Fünfte in straffer Wiedergabe.

Unter dem Motto „Das heilige Land und seine Lieder" veranstaltete der Universitätskirchenchor unter Hans Hofmann ein anregendes Konzert mit hochwertigen, z. T. selten gehörten Kirchenwerken verschiedenster Art und Besetzung. So hörte man ein kleines liedartiges Oratorium „Das heilige Land" von Otto Malling, des 1915 verstorbenen Kopenhagener Konservatoriumsdirektors, sehr wohltuend in seiner schlichten, aber frischen Melodik. Weiter Liszts 137. Psalm für Sopransolo, Frauenchor, Violinsolo, Harfe, Klavier und Orgel; Mirjams Siegespsalm für Sopran — Elly Opitz sang ihn vortrefflich — Harfe und Orgel von Reinecke, A. Mendelssohns 121. Psalm für Chor und Solostimmen mit Orgel, ein eigenartiges Werk voll alttestamentlicher Melancholie, u. a. mehr. Kurz, es war eines der fruchtbarsten Konzerte des ganzen Konzertwinters. Chor und verstärktes Studentenorchester waren mit Liebe bei der Sache, wie auch die verschiedenen Solisten sehr glücklich zusammen und ineinanderwirkten. — Da wir einmal bei studentischen Musikausübungen sind, sei gleich des jährlichen Pauliner-Konzertes unter Friedrich Brandes gedacht. Außer Werken von Schumann u. a. gab's als Erstaufführung Heinr. Zöllners „An die Nachtigall" (Grimmelshausen) und Julius Gatters „Frische Fahrt", letzteres trotz bekannten Männerchormitteln ein geschmack- und wirkungsvolles Werk mit Klavier- und Hörnerbegleitung. Zöllners Werk trägt stark mit äußerlichen Mitteln auf, Tonmalereien nicht eben feinster Art, ist aber im übrigen von blühender, fast meistersingerischer Musikalität. Die klangkultivierten Pauliner unter ihrem feinsinnigen Leiter singen zu hören, ist immer ein Genuß, besonders wenn noch eine Sängerin wie Anny Quistorp mitwirkt.

Besondere Erwähnung verdient noch ein Liederabend Lilli v. Schevens mit Gesängen des 18. Jahrhunderts. Trotz der hier nicht ganz zulänglichen Gestaltungsfähigkeit der Sängerin war man in eine Welt wunderbarster und feingeartetester Natur versetzt, der der mitwirkende Flötenmeister Maximilian Schwedler noch eine besonders intime und reizvolle Note zu geben wußte. Wilh. Weismann.

Ein Liederabend von Hanna Petzold-Bachmann fesselte durch eine interessante und wertvolle Vortragsfolge und durch die erstaunliche Anpassungsfähigkeit und Musikalität Alex Conrads, konnte aber nicht davon überzeugen, daß für die Sängerin, deren Stimme gute Schulung verriet, die unbedingte Notwendigkeit öffentlichen Auftretens in einem eignen Abend besteht; dazu fehlt es ihr zu sehr am musikalischen und seelischen Ausdrucksvermögen. — Die einheimische Pianistin Lo Bücheler-Gerfin bewährte sich im Rahmen eines zeitgenössischer Kunst gewidmeten Abends als Vermittlerin neuerer Klaviermusik aufs beste. Eine hochentwickelte Technik und Anschlagskunst gestatten ihr, den Absichten der modernen Meister, in deren Wesensart sie sich vollkommen eingelebt zu haben scheint, gerecht zu werden. — Unter Prof. G. Wohlgemuths umsichtiger Führung brachte die „Leipziger Singakademie" Bruchs „Lied von der Glocke" heraus und wird mit der vorzüglichen Aufführung allen Anhängern einer leichtverständlichen, wohlklingenden und reizvoll instrumentierten Musik große Freude bereitet haben, zumal auch das Soloquartett (Lotte Mäder, Meta Jung-Steinbrück, Hans Lißmann und Alfred Kase) und das Leipziger Sinfonie-Orchester an diesem Abend Außerordentliches leisteten. -dt.

Das immer mehr einschlafende Leipzig zeigt sich auch in dem auffallenden Rückgang an Qualität und Quantität seiner Klavierabende dieses Winters. Im ganzen Dezember vorigen Jahres sind es abermals nur zwei, die in ihren Programmen die ausgefahrene Heerstraße vermieden und infolgedessen für uns Beachtung verdienten. Der junge Mecklenburger aus der Teichmüller-Schule Hans Beltz erspielte dem persönlich anwesenden, deutsch-polnischen Komponisten Paul Kletzki mit seiner Fantasie in C-Moll op. 9 (1924) einen starken Erfolg. Das Werk eint den improvisatorisch-phantastischen Typus der großen Regerschen Orgelfantasie mit Brahmsischen Elementen im Klaviersatz und impressionistisch-, ja expressionistisch-moderner und modernster Harmonik zu einer Art neuer Rhapsodie „Héroique-Elégiaque" von echt musikantischer, naiver und gesunder Kraft und wirklicher — allerdings ein wenig theatralischer und äußerlicher — Größe. Dem ausgezeichneten Regerspieler Beltz liegt ein derartiger riesiger „Klavierblock" besonders gut. Aber ich stelle ihn auch sonst schon in die erste Reihe unsrer jüngeren deutschen Pianisten.

Sein Spiel ist an Klarheit und Gediegenheit der Technik, Plastik und Präzision des Konzerttons, Klugheit des formalen Aufbaues, Feinheit der Phrasierung von erstem Rang. Was er noch nicht besitzt: größere und herzlichere seelische Wärme, reichere seelische und klangliche „Zwischenschattierungen" und „Farben", wird er seiner herben und kühlen, aber kerngesunden „nordischen" Natur wohl erst allmählich abringen müssen. — Die junge Welsch-Schweizerin aus derselben Schule, Alice Pidoux, führte das „Kinderbuch" des jungen Holländers Alex Voormolen in Leipzig ein. Moderne Musik aus dem Kinderleben für Erwachsene, polytonal, französisch-impressionistisch — Voormolen war Schüler von Ravel, Roussel und Rhené-Baton — mit expressionistischem, pikantem harmonischem Pfeffer, ungleich und teilweise schwach in der Charakteristik, aber äußerst kurzweilig und amüsant, in einigen Stücklein (Schottischer Dudelsack, Aladin, Blaubart) sogar ganz köstlich „treffsicher". Im übrigen ein interessantes modernes Programm, aber leider ein Rekord: „nix deutsch". Wie sehr unsrer jungen Pianistengeneration das empfindlich auf alle feineren seelischen und klanglichen „Zwischenwerte" reagierende „Klavierohr" fehlt, konnte man auch bei dieser noch etwas harten und nüchternen, doch technisch tüchtigen jungen Pianistin erkennen. Keiner von ihnen kann die Franzosen, vor allem die großen französischen Impressionisten (Debussy, Ravel) so französisch und so zartgeistig, so dichterisch und farbenreich spielen, wie sie es unbedingt verlangen. Hier bleibt Gieseking das unerreichte Vorbild! Immerhin blieb es überraschend, wie sich der jüngere Australier William Murdoch mit Debussys entzückendem „Childrens Corner" abfand, (mit Ausnahme des als Geschwindigkeits-Etüde stets verhetzten „Doctor Gradus ad Parnassum") nicht nur mit — keltischem? — Temperament und virtuosen Schliff, sondern auch mit impressionistischer Leuchtkraft der zarten Pastellfarben. Ein echtes und gesundes virtuoses Klaviertalent! — Wer aber dann Catherine Goodson (Sonatenabend) hörte, mußte bewundernd gestehen, daß das angelsächsische Klaviervirtuosentum auch große Pianistinnen aufweist. Diese englische Meisterschülerin Leschetizkys besitzt alles, was dazu stempelt: virtuose Konzerttechnik, feuriges Temperament, männlich-energische und großzügige Gestaltung, Plastik der Form und eine, bei einer Fünfzigjährigen erstaunliche jugendliche Frische. Was aber am beglückendsten wirkt, ist ihre Art, wie sie, ohne intellektuelle Tüftelei, Detailkrämerei oder gefühlsmäßigen Überschwang Musik aus dem Vollem gibt: sie spielt Klavier, und man merkt ihr an, daß das ihr Lebenselement bedeutet. Daß das offizielle Klavier-Leipzig wieder einmal bei dieser prachtvollen Künstlerin fehlte: kann uns das noch wundern? Wann ist es jemals da, wo es sein sollte? — Wohin eine reine und einseitige, poetisch-romantische Gefühlsauffassung des Klavierspiels ohne Zucht und Selbstkontrolle führt, zeigte Josef Pembaur in seinem Klavierabend in As (!) in erschreckendem Maße. Der Abend wurde den weitaus meisten Hörern zur Qual. Nicht nur der stockdunkle und überfüllte große Saal und das pausenlose Ineinanderspielen der einzelnen Gruppen machte sie nervös, sondern vor allem die geradezu aufreizend aggressive und fanatische, ja klanglich oft brutale Willkür seines Spiels. Pembaur ist heute der moderne expressionistische, der moderne Ausdruckspianist im Extrem. Wohl dem, der seine ungeheuerlichen dynamischen, metrischen und rhythmischen Verzerrungen und Vergewaltigungen unsrer großen Meister verantworten kann oder sie gar noch schön und interessant findet! Allein zwei herrlich gespielte Liszt — Au bord d'une source und Eglogue — erinnerten an den früheren wunderbaren Pianisten. Ihn trage ich tief im Herzen. — Über weitere Klavierabende im Februar und März das nächste Mal. W N.

Gute kirchliche Musik wird nach wie vor in den Abendmotetten der Johanniskirche unter Prof. Br. Röthig geboten. So ist ein Heinr. Schütz-Abend zu nennen, der u. a. den 98. Psalm für 2 Chöre brachte, ferner eine Motette mit Mendelssohns 42. Psalm, eine Motette unter dem Motto „Der cherubinische Wandersmann, Wanderlieder für Zeit und Ewigkeit", wie auch hier die Erstaufführung eines Oratoriums „Das Sakrament des Altars" von A. Prümers zu erwähnen ist. — Auch die Orgelvorträge in der Andreaskirche von Gg. Winkler ziehen einen wachsenden Zuhörerkreis herbei. Neben alten Meistern wird hier vor allem das zeitgenössische Schaffen berücksichtigt, wie die Wiedergabe von Orgel- und Gesangswerken von A. Landmann, Gg. Göhler, W. Böhme, J. Haas, A. Sandberger, Fr. Meyer-Ambros und manchen andern beweist.

DRESDEN. Paul Graeners „Hanneles Himmelfahrt" hatte bei ihrer hiesigen Uraufführung in Anwesenheit des Komponisten einen starken Erfolg. Kann man auch seine Bedenken gegen die Veroperung der Hauptmannschen Traumdichtung an sich nicht unterdrücken, sofern in dieser selber schon das musikalische Element, ähnlich wie in der Versunkenen Glocke in Sprache und Stimmung stark vertreten ist, so legte sich doch Graener eine zu begrüßende Zurückhaltung der Dichtung gegenüber auf, sofern er sich, abgesehen von einzelnen Kürzungen, namentlich in den Armenhäusler-Szenen streng ans Original hielt. Seine Musik aber beschränkt sich in der Hauptsache auf eine Untermalung der szenischen Vorgänge, bei der er nur, wo unbedingt nötig, zu drastischeren orchestralen Ausdrucksmitteln greift. Im übrigen trägt die Tonsprache Graeners den vornehmen Charakter, der in seiner künstlerischen Entwicklung begründet liegt, hält sich also naturgemäß von allen Exzessen

nach der atonalen Richtung hin frei. Im Gegenteil scheint er geradezu bewußt sich zu dem romantischen Ideal zu bekennen, wie auch die Verbindung mit dem Volksempfinden, wie es im Volkslied und Choral zum Ausdruck kommt, zu suchen. Übereinstimmend etwa mit der Richtung, die Pfitzner in seinem Christelflein und vorher Humperdinck in der Märchenoper Hänsel und Gretel einschlugen. Die im Stoff begründeten Grenzen überschreitet er nur im letzten Traumbild Hanneles, indem er ihm ein allzu pomphaftes, gross-opernhaftes Gepräge gibt. Was wiederum die Inszenierung, die Dr. Alfred Reuker mit geschickter Hand leitete, zur Konstruktion eines Schaustücks mit starker Chorentfaltung veranlaßte, das in dem Rahmen der Geschichte vom Herzeleid Klein-Hanneles fehl am Ort war. Auch das sinfonische Zwischenspiel zwischen erstem und zweitem Bild — die Oper spielt ohne Pause! — wollte mir in seiner Anlage etwas über den Rahmen des ganzen hinausgegewachsen erscheinen. Es bot aber freilich Busch mit der Kapelle eine glänzende Nummer. Für die Titelrolle des Werkes stand eine in der Erscheinung und im Stimmklang wohl für die Kindlichkeit Hanneles prädestinierte Vertreterin zur Verfügung, doch gebrach es ihr, einer Bühnenanfängerin, an dem Vermögen, die Poesie der Gestalt zu erschöpfen.

O. Schmid.

Rezniceks, Tanz-Sinfonie, über deren Wiener Aufführung unter Weingartner im Januarheft (S. 26) berichtet wurde, ging nunmehr in der Uraufführung als Ballett-Pantomine in Szene. Ellen v. Cleve-Petz konstruierte mit unleugbarem Geschick auf Grund der vier Sätze der Sinfonie eine Handlung in vier Bildern, entsprechend der näheren Bezeichnung derselben als „Marionetten des Todes". Erstes Bild (Polonaise) „Fest der Dogaressa", zweites Bild (Czardas) „Am Wege", drittes Bild („Unter dem Maibaum") und viertes Bild („Die besessene Stadt"). Der Tod erscheint als „der Unbekannte", als geigender Bettler, als Drehorgelspieler und als Prophet. Die Handlung ist der Musik untergelegt, die vom Komponisten laut eigner Angabe als Programmusik konzipiert ist. „Der Tod als Grundmotiv, in wechselnder Gestalt, jäh eingreifend in das bunte Leben." Sie ist in ihrer Thematik vorwiegend auf das rhythmische Element angelegt. Die geschwungenen Linien der Tanzmelodik treten fast über Gebühr zurück. Aber bildmäßig aufgefaßt, konnte man ihr eine gewisse Eindruckskraft nicht absprechen, und in glänzender Aufmachung und choreographischer Auslegung geboten, verfehlte sie ihre Wirkung nicht. Der hochbegabte Issai Dobrowen führte die Spielleitung, Panos Aravantinos-Berlin zeichnete für die Bühnenbilder und Trachten und Fritz Busch hatte die musikalische Leitung.

Der hiesige Mozartverein verband mit seinem zweiten dieswinterlichen Sinfoniekonzert eine Gedenkfeier des 100. Geburtstages Alois Schmitts, seines Mitbegründers und ersten künstlerischen Leiters. Schmitt, geboren am 2. Februar 1827 in Frankfurt a. M., als Sohn des namhaften Pianisten und Klavierpädagogen gleichen Namens, war im Jahre 1892 als pensionierter Hofkapellmeister von Schwerin nach Dresden übergesiedelt, und hier bot sich ihm nach Zusammenschluß der damals bestehenden Ortsgruppen der Internationalen Gemeinde (Salzburg) die Gelegenheit, sich durch Gründung eines größeren Dilettanten-Orchesters einen neuen Wirkungskreis zu schaffen. Am 26. Januar 1896 gab er mit diesem Mozart-Orchester sein erstes Konzert und bald führte er es zu einer Leistungsfähigkeit empor, die von musikalischen Autoritäten wie C. Reinecke u. a. durch ihre Mitwirkung an seinen Veranstaltungen — bei einem Gastkonzert in Berlin (1899) auch von der dortigen Presse — anerkannt wurde. Schmitts, von dem derzeitigen Vereinsvorsitzenden Prof. E. Lewicki unterstützte Bestrebungen einer Mozart-Propaganda, die unbestrittene Erfolge auf dem Gebiete der Wiederbelebung des Interesses für die Klavierkonzerte des Meisters zeitigte, gewann ihren besonderen Ausdruck dann in der Rekonstruktion der C-Moll-Messe, die, gewiß vom musikphilologischem Standpunkt anfechtbar, schließlich doch einen Wiedergewinn des Werkes bedeutete. Ihre Erstaufführung fand am 3. April 1901 statt und am 15. Oktober 1902 entsank dem vom Schlage getroffenen Alois Schmitt der Taktstock auf dem Podium, als er die letzte Probe zu einem Konzert dirigierte, das dem Gedächtnis König Alberts galt. — Die Errichtung und Enthüllung des Dresdner Mozartdenkmals (1907), dessen Planung von ihm ausgegangen war, erlebte er nicht mehr. — Im übrigen darf man Interessenten für die Geschichte des Vereins auf die Gedenkschrift verweisen, die der Schreiber dieser Zeilen anläßlich des 25jährigen Bestehens des Mozart-Vereins (1921) verfaßte.

Das Programm des erwähnten Konzerts unter Erich Schneider eröffnete ein Gedächtniswerk für Schmitt: der Adagio-Satz (In memoriam), den er zum Gedenken seines Freundes Brahms (1897) komponiert hatte, ferner die von ihm instrumentierte Solokantate „Ihr, die Ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt" von Mozart. Dann folgten das Es-Dur-Klavierkonzert (K. V. 482) und die dreisätzige D-dur-Sinfonie. Erstere spielte mit überlegenem Stilgefühl Prof. Georg Schumann-Berlin, der wenige Tage zuvor als Dirigent und Komponist mit seinen Händelvariationen (op. 72) im Sinfoniekonzert der Staatskapelle glänzenden Erfolg gehabt hatte.

O. S.

MAINZ. Mit Erstaufführungen und Neueinstudierungen hatte das Stadttheater lohnende Erfolge zu verzeichnen, so mit Mozarts „Entführung". Joh. Strauß „Eine Nacht in Venedig", von E. W. Korngold musikalisch eingerichtet und Lortzings „Wildschütz". Tiefen Eindruck erweckt Verdis „Die Macht des Schicksals" in F. Werfels textlicher Neugestaltung unter Heinz Bertholds und Paul Weißleders Leitung. Von Neuerscheinungen kam Manfred Gurlitts „Wozzeck" heraus. GMD. Breisach, der die krassesten Stellen klug zu dämpfen wußte und August Stier, der sich des unglückseligen Liebhabers mit Wärme annahm, verschafften der „musikalischen Tragödie" einen Erfolg, der den Komponisten und den Dirigenten wiederholt auf die Szene rief. Doch bei der Wiederholung zeigte das Publikum ein wesentlich vermindertes Interesse an diesen 18 lose aneinandergereihten Bildern.

Als deutsche Uraufführung kam Janaceks Oper „Das schlaue Füchslein", in der deutschen Textbearbeitung von Max Brod, heraus. Das Orchester spielte mit Hingabe ,die Bühnenmitglieder, allen voran Olly Stephan und Herta Greeff (Füchse), ließen es an gutem Willen nicht fehlen, ihre ungewöhnlichen Aufgaben zu bewältigen und fanden auch für ihre mühevolle Tätigkeit starken Beifall und Hervorrufe. Doch diese Anerkennung konnte keinen Augenblick darüber täuschen, daß die Aufführung des „schlauen Füchsleins" eine verlorene Schlacht war. Die Verquickung menschlicher Geschicke mit denen der Tierwelt, wodurch (in philosophischem Sinne) eine Allseele konstruiert werden soll, ist viel zu gewaltsam, um auf Gefolgschaft des Publikums rechnen zu können.

Im zweiten Sinfoniekonzert fand die „reichsdeutsche Uraufführung" von Berhard Sekles „Sommergedicht" (das übrigens ein Bruchstück aus einer älteren Oper des Komponisten sein soll) statt. Diese Neuheit für großes Orchester in drei Sätzen („Sommertag, Tanz, Zug der Faune und Waldgeister") ist von eindrucksvollem Rhythmus und im letzten Teil stark von Naturlauten durchbraust. J. L.

BREMEN. Die vorweihnachtliche Konzertflut war diesmal keine Springflut, sondern nur eine Nippflut. Diese aber um so wertvoller. In vorderster Reihe standen die philharmon. Konzerte unter GMD. Wendel. Die erstmalige Aufführung von Mahlers 7. Sinfonie konnte das Urteil über Mahler in keinem neuen Lichte zeigen; die Kindertotenlieder, von Raatz-Brockmann meisterhaft geboten, sind wertvoller. Das folgende Konzert brachte ein Beethoven-Brahms-Programm so recht für den Sinn des Bremers. Der Beifallsjubel wollte nach Brahms I. Sinfonie, Wendels Bravournummer, kein Ende nehmen und setzte sich mit Recht im nächsten Konzert fort, das Händels „Acis und Galathea" und Bachs „zufriedengestellten Aeolus" (letztere Kantate erstmalig!) bescherte. Das jugendfrische Händelwerk und der humorvolle Bach wirkten wie eine Offenbarung. — Einen Abend besonderer Art brachte die „Neue Musikgesellschaft". Sie spannte zwei Künstler ersten Ranges, Walter Gieseking und Eduard Erdmann, vor einen Flügel und ließ sie vierhändig spielen, ein gewagtes Experiment, das aber glückte, insonderheit in Schuberts op. 140 und op. 51. Daß die Militärmärsche bei der von unerhörtem Rhythmus getragenen Darstellung ganz außerordentlich wirkten, war kein Wunder. Bei den Werken für zwei Klaviere (Debussy, Strawinsky, Mozart, Bach) störte die Verschiedenheit der Klangwirkung zweier verschiedener Flügelfabrikate. Alles in allem aber ein großer Abend. Im Künstlerverein führte Paul Juon sein 2. Violinkonzert vor. Aparte Instrumentation, meisterliche Gestaltung und plastische Themen zeichnen das Werk aus, das unser Konzertmeister Carl Berla mit stilsicherem Erfassen, perlender Technik und charakteristischer Tongebung einem freudig zustimmenden Publikum darbot. — Das Wendling-Quartett eröffnete vor einer tausendköpfigen Menge mit zwei Abenden seinen Beethoven-Zyklus und feierte, wie auch Edwin Fischer mit seinen beiden Beethoven-Abenden große Triumphe.

Das 5. philharmon. Konzert brachte einen Abend höchster und feinster Musikkultur. Unter Ausschaltung eines besonderen Dirigenten tat sich Edwin Fischer mit den Streichern unseres Orchesters zu einem echten collegium musicum zusammen, um dem Genius Bach Hekatomben unerhörter Großartigkeit zu opfern (Konzerte für zwei und drei Klaviere mit Streichorchester). Helene Lang und Hanna Arens (2. u. 3. Kl.) waren dem spiritus rector hochwertige Partner. Neu war für uns ein Konzert für Streichorchester von Pergolese, das in diesen Rahmen großartig paßte. Mit goldenen Lettern sei dieses Konzert eingetragen in die Annalen der Philharmonie. Hatte Beethoven mit Pastorale und Eroica Weihestunden erleben lassen, kann über die modernen Werke nur mit mäßigem Genuß berichtet werden. Faßt man Honeggers „chant de joie" als Schmerzensschreie des heutigen Kulturmenschen oder als Freudenlied eines eingeborenen Neuseeländers auf, dem man Vertrautheit mit moderner Orchestertechnik beigebracht hat, nahm man Strawinskys kleine Suite (Marsch, Walzer, Polka, Galopp) als Bierulk und Prokofieffs Marsch (aus den drei Orangen) als gleich wertvoll, wenn er nicht komponiert wäre (der „Torgauer" ist weit besser), so war diese Vortragsfolge erträglich, gleichzeitig aber insofern lehrreich, als sie uns Bremern zeigte, wie die Werke orientalischen Ursprungs klingen, für die sich viele

Germanen begeistern. Zu den Großindustriellen auf dem Gebiete der Kakophonie gehört Atterberg nicht. Sein farbenreiches Cellokonzert op. 21, von Feuermann glänzend gespielt, veranlaßt das Soloinstrument häufig, sich im Reiche der Violine zu bewegen, hat sehr sangreiche Stellen, läßt aber im übrigen kalt.

Neue Musikgesellschaft: Ein Sonatenabend zeigte Alma Moodie als geniale Interpretin der Pfitznerschen Violinsonate und Hindemiths op. 11, Nr. 2, dokumentierte aber, daß ihr Bach vorläufig ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch ist. Der Beethovenabend mit den selten zu hörenden Cellosonaten op. 5, Nr. 1, op. 69 und op. 107, Nr. 3 enttäuschte, da unser neue Solocellist Edmund Kurtz zu wenig Ton gab und dem Geiste Beethoven noch nicht gewachsen war. — Künstlerverein: Dr. Walter Niemann erregte in der musikalischen Welt Bremens besonderes Interesse und rechtfertigte seinen Ruf glänzend. Selten sind Komponisten gute Interpreten ihrer Werke. Hier ist eine Ausnahme. Dieser feinsinnige Poet holte die verborgensten Perlen hervor und ließ seine Schöpfungen im hellsten Lichte strahlen. Die Suiten „Hamburg", „Alt-China": Programmmusik und doch wieder nicht; keine äußerliche tonmalerische Illustration, sondern Gefühlskomplexe, Traumbilder eines Dichters und darum so hochwertige Kunst. Ein gut Stück Romantik steckt in ihr, die sich auch in der A-Dur-Sonate und im Bergidyll nicht verleugnen kann. Präludium-Intermezzo und Fuge in klassischer Form gaben dem Konzert (für Bremen Neuheiten) einen schwungvollen Abschluß.

Die Oper bewegte sich in den üblichen Bahnen. Hervortretend waren Wagners Ring, in neuer Ausstattung, und seine gangbarsten Einzelopern. d'Alberts „Golem" hatte viel Erfolg. Über das Werk, das von Frankfurt aus in dieser Zeitschrift ausführlich besprochen wurde, kann nichts Neues gesagt werden. Dr. Kratzi.

BRESLAU. Paul Graeners „Hanneles Himmelfahrt". Uraufführung.

Gerhart Hauptmann hat mit seiner gleichnamigen Traumdichtung, die in Dresden und Breslau gleichzeitig das Licht der Welt erblickte, zu der neuen Oper Pate gestanden. Er hat dem Komponisten auch mit seiner sozialen Einstellung in der Richtung auf Charpentiers Pariser Musikroman „Luise" und auf dessen bohêmehaften Impressionismus Anregungen gegeben. Daneben weist seine gefühls- und rührselige Musik auf Kienzls „Evangelimann" hin, eine oft verschwommene Mystik läßt von ferne Pfitznersche Palestrinatönung anklingen und schließlich gemahnen volkstümliche Elemente an Humperdincks Märchenspiel. Gegenüber diesen stilistischen Grundzügen der neuen Oper in ihrem sprunghaften Mosaik beschränkt sich die eigene Arbeit Paul Graeners darauf, bei sparsamem, oft beinahe primitivem Gebrauch der satztechnischen Mittel, satter Farbgebung und gemächlich-dickflüssigem Melos einen einigermaßen glaubhaften dramatischen Ausdruck zu erreichen. In der Durchdringung der Dichtung erscheint freilich der Umweg zum Gefühl über eine allzu starke Mystik — zur Hälfte zumindest auf Hauptmanns Rechnung — reichlich groß. Auf der anderen Seite weiß Graener durch eine gewandte Behandlung der Singstimmen und durch ein gesundes Verhältnis zwischen Gesang und Orchestersprache manche Einzelheit geschickt hervortreten zu lassen. Eine Grundfrage ist freilich die, wieweit ein so stark ins Kinohafte hineinspielender Stoff überhaupt die Grundlage für eine Operndichtung abgeben kann. Richard Strauß würde ihn vermutlich im Sinne der „Josefslegende" mit stark äußerem Pomp verarbeitet, Pfitzner das Ganze stark idealisiert und überlegen gestaltet haben. Graener ging einen bescheidenen Mittelweg, dem bei guter Aufführung ein gewisser Publikumserfolg wohl beschieden sein kann. So zeigte sich Graener technisch sicher, von gemächlichem Temperament, verhältnismäßig einfach, leicht philiströs und kindlich, selbst nicht eben originell befruchtet. Was ihm hier gelingt, ist eine ehrliche, anständige Arbeit, die ein gewisses Interesse und Miterleben bewirkt, ohne weltbewegend zu sein. Das Letzte an Inspiration, das erst einen voll einheitlichen Ausdruck gewährleisten würde, bleibt versagt.

Die Aufführung unter Cortolezis und Turnau war auf einen gutbürgerlichen Ton eingestellt. Sie verdarb nichts, stand aber in ihrer biederen Sachlichkeit einer Steigerung von innen heraus an entscheidenden Höhepunkten ziemlich im Wege. Die Darstellung kam, bis auf Witts überragenden Gottwald und „Fremden" sowie Rudows fabelhaft echten Mattern, über ein gewisses Mittelmaß kaum hinaus. Wildermanns Bühnenbilder stellten etwas schwerfällige Andeutungen dar. Die Gesamtaufnahme war, dem menschlich ergreifenden Stoff und seiner anspruchslosen Formung entsprechend, freundlich. Dr. Hermann Matzke.

GERA. Nach der U.-A. von de Fallas „La vida breve" kam im Februar der Italiener Vittorio Gnecchi mit einer Uraufführung im Reußischen Theater zum Wort. Die bereits gegen 1910 entstandene Tondichtung, für die der in Deutschland bereits bestens bekannte Komponist die Bezeichnung „Tragisches Idyll" prägte, verwendet ein von Alfred de Musset in seinem „On ne badine pas avec l'amour" behandelte Idee, die das uralte Motiv verratener Liebe widerspiegelt. Die Zeit des Rokoko lieferte den Rahmen für das Tonwerk, in dem sich der Komponist durchaus als Feiner und

Eigener zeigt, der die dramatischen Möglichkeiten voll ausschöpft, ohne hierbei etwa veristische Pfade zu wandeln. Bei mustergültiger Vorbereitung des Werkes durch GMD. Ralph Meyer erzielte es bei ganz hervorragender künstlerischer Wiedergabe einen durchschlagenden Erfolg, der auch den persönlich anwesenden Komponisten in die Reihe begeisterter Huldigungen einschaltete. Carl Zahn.

HANNOVER. Uraufführung von J. G. Mraczeks Oper „Herrn Dürers Bild". Ein verlockender, verheißungsvoller Operntitel: „Herrn Dürers Bild". Einer der größten deutschen Künstler als Pate einer neuen Oper — sollte da nicht zu hoffen sein?

Ein Dürerscher Kupferstich „Maria von Engeln gekrönt" gab dem Österreicher Ginzkey die Anregung zu einer Novelle „Der Wiesenzaun". Ein Wiesenzaun trennt auf jenem Bilde die sinnende Maria von der weiten Welt — er wird dem Dichter Symbol schmerzlicher Entsagung. Dürer begegnet der Tochter des Volkssängers und Landsknechts Jörg Graff, Felicitas. Er malt sie. Die Herzen verlangen zueinander. Dürer, einer strengen Kunst verpflichtet, überdies verheiratet, ringt sich frei. Das Mädchen, dem seine Liebe alles ist, geht darüber zugrunde. In dieser Novelle ist gewiß ein Widerschein des Menschen und Künstlers Dürer, und es ist auch ein feiner musikalischer Reiz darin, besonders in der Art, wie das Grob-Stoffliche oft nur als ferne Spiegelung erscheint. So erfahren wir von dem Ende der Felicitas — sie vergeht in der erzwungenen Ehe mit einem Bäckergesellen — nur aus einem Briefe des Freundes Pirkheimer an den in den Niederlanden weilenden Dürer.

Gerade das aber, was an dieser Novelle musikalisch und dürerisch ist, das hat der Operntextverfertiger Arthur Ostermann beseitigt, indem er alles mit bunt gehäuften Effekten verhandgreiflichte, Dürer selbst jedoch zu einem müden, sehr müden, aber natürlich auch sehr edlen Deklamator erweichte und vergraute. Ostermanns Dürer ist nichts als Melancholikus — historischer Beweis: jener berühmte Kupferstich der Melancolia —, so wie der Schubert eines bekannten Singspiels nichts als unglücklich verliebt ist — Beweis: Müllerlieder und Winterreise. Ja, wenn sich's wirklich um die Dürersche Melancholie handelte, aber Ostermann hat sie natürlich zeitgemäß umgebogen. Hätte ihm dabei nicht wenigstens der Wagnersche Hans Sachs Vorbild sein können, was bei der nahen Verwandtschaft der Stoffe und Probleme nahelag? Aber Wagner ist ja zumal in solchen Fragen, überwunden! Pfitzners „Palestrina" wäre schon zeitgemäßer, leider nur ist er viel zu geistig. Was bleibt übrig? Man variiere die Müdigkeit jenes Palestrina mehr nach der Seite des Schrekerschen Alviano hin, des Helden der „Gezeichneten". So geschehen in Ostermanns Operntext. Welcher Triumph der Modernität! Im übrigen sind natürlich, um Gegensatzwirkungen zu dem müden Dürer zu haben, stärkere Gewürze nötig. Die werden denn auch in buntem Gemenge eingestreut: Lyrik, d. h. Schmalzbrocken („Wenn nicht das Herz voll Liebe wär, so hing es in der Blüte leer") und Dramatik, d. h. grimme, sich häufende Situationsaffekte (deren letzter Felicitas' Tod durch den auf Dürer gezielten Schwertstreich ihres Vaters ist).

Was Josef Gustav Mraczek an diesem Opernbuch ansprach, kann, aus seiner Musik zu schließen, höchstens das melancholische Element gewesen sein. Denn sie ist durchaus nicht auf handgreifliche Effekte oder auch nur einigermaßen sinnliche Wirkungen erpicht. Mraczek tat immerhin das Zweitbeste, was er tun konnte (das Erstbeste wäre gewesen, auf diesen Text zu verzichten): er musizierte zu der Theaterei Ostermanns erfreulich echt, unaffektiert. Er begleitet die Bühnenereignisse zurückhaltend, zwanglos, resignierend. Oft klingt es wie verhaltene Lyrik. Dramatisch, formbildend im großen Stile ist seine Musik freilich nicht. Es fehlt ihr an elementarer Triebkraft. Einen gewissen, freilich auf die Dauer nicht vorhaltenden Ersatz dafür bietet die einheitliche und doch innerhalb der gedämpften Beleuchtung des Ganzen nuancenreiche Sprache seines Orchesters.

Am Hannoverschen Uraufführungsabend fehlte es natürlich nicht am üblichen lauten Uraufführungsbeifall. Die sehr sorgfältig vorbereitete, die Wünsche des Komponisten voll erfüllende Aufführung verdiente ihn auch. Rudolf Krasselt als musikalischer, Dr. Winkelmann als szenischer Leiter, Adolf Lußmann (Dürer), Hertha Stolzenberg (Felicitas), Willy Wissiak (Jörg Graff), Luise Schmidt-Gronau (Frau Dürer), Wilhelm Patsche (Pirkheimer), Paul Stieber-Walter (um nur die mit größeren Aufgaben Bedachten zu nennen) blieben diesen Aufgaben nichts schuldig. Dr. Rudolf Steglich.

KARLSRUHE. Uraufführung. Arthur Kusterer, von dem man seit seinem „Casanova" durch etliche Jahre nur mehr Kammermusik, doch sie in stetigem Aufstieg, zu hören bekam, ist im Bad. Landestheater mit einer neuen Oper hervorgetreten. „Der kleine Klaus" hält sich inhaltlich ziemlich eng in Fühlung mit dem bekannten Andersenmärchen, im Stoff kein übler Wurf. Kusterer hat sich den Text selbst in einfache Worte und Reime gebracht. Die Symbolik, die höhere Anwendung aufs Menschenleben, hat Andersen schon unaufdringlich durchblicken lassen, Kusterer betont sie. Vor allem mit der Musik, die dem ungekünstelten Märchenwort den tieferen Sinn deutlich unterlegt und auch sonst zweifellos eine sehr beachtliche

und erfreuliche Schöpfung darstellt. Kusterer ergibt sich in ihr nur beschränkt einer milden Atonalität und meidet die chaotischen Abgründe modernster babylonischer Tonverwirrungen. Aber selbst diese leichte, fast konventionelle Atonalität mutet in der Umgebung des Kleinbürgermärchens unnötig, nicht aus dem Innersten gemußt an. Mag der Komponist widersprechen, es gibt sehr viele Hörer, die so empfinden. Die auch empfinden, wie viel leichter, natürlicher und sprudelnder die Partien zu Gehör und Seele dringen, die vielleicht in unbewachten Augenblicken den Zwang atonaler Forderungen vergessen und die Töne so strömen lassen, wie sie vom guten Geist der Musik eingegeben werden. Die stärksten unmittelbaren Wirkungen gehen vom zweiten Akt aus; in ihm erreicht die Dramatik des musikalischen Geschehens ihren Höhepunkt. Die Intensität schöpferischer Kraft nimmt aber in den letzten Akten ab zugleich mit dem Wachsen der symbolischen Momente; auf eigentliche Bühnenwirksamkeit wird am Schluß des Finale überhaupt verzichtet. So war der äußere Erfolg herzlich, doch nicht so stark, wie ihn der Innengehalt des ernsthaften und künstlerisch durchbluteten Werks wohl verdiente. Die Aufführung bemühte sich, die Werte der Partitur in allem Glanz in Erscheinung zu bringen, und das Bemühen von musikalischem und szenischem Leiter (Josef Krips, Otto Krauß), vor allem auch des Orchesters und seiner Solisten gelang durchweg. Als Fremdkörper mutete das etwas forciert theatralische Spiel auf der Bühne an, das dem Märchencharakter der Handlung nicht entsprach. Dr. K. Preisendanz.

KÖLN. Daß die unter Abendroths frischer Initiative dem zeitgenössischen Schaffen stets erfreulich zugewandte geistige Haltung der Gürzenichkonzerte unter der etwas schematisch gehandhabten Beethovenfeier (Verteilung der neun Sinfonien auf die ganze Konzertreihe) nicht sonderlich zu leiden hat, bestätigt sich weiterhin. Hindemiths „Konzert für Orchester“ zeigte, wie die Kammermusikrenaissance der allerjüngsten Vergangenheit klärend auf den neuen Orchesterstil gewirkt hat. Ein von Georg Kulenkampff-Post gespieltes Violinkonzert von Szymanowski wußte mit seiner kraftlos impressionistischen Art wenig zu erwärmen. Um so mehr zündete die zweite Sinfonie von Max Trapp, ohne Strauß nicht denkbar, von der Mitte an etwas abfallend, aber doch im langsamen Satz, im geistsprühenden Scherzo und im packend gestalteten ersten Satz ein glücklicher sinfonischer Wurf. O. Schoecks „Dithyrambe“ für Doppelchor findet, teilweise durch nicht gerade günstige Chorbehandlung, nicht den letzten Ausgleich zwischen Wollen und Vollbringen. Eine reizvolle Gabe war H. Bischoffs Orchesterrondo. Ein frühes Werk Debussys, die Phantasie mit Orchester, führte Karl Friedberg vor, ein Stück voll klarer Plastik, das den Impressionisten mehr ahnen als erkennen läßt. Tiefen Eindruck hinterließ Mussorgskis knapp gehaltene sinfonische Dichtung „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“ mit ihrem genial entworfenen Hexensabbath und ihrem poetischen Ausklang.

Von den Neuheiten der städt. Sinfoniekonzerte seien ein gehaltvolles Violoncello-Konzert des begabten Balthasar Bettingen (Bratschist unseres städtischen Orchesters), August Reuß' schwerblütiges neues, von Walter Georgii gebotenes Klavierkonzert, Maximilian Steinbergs zweite Sinfonie und Karl Ehrenbergs klangfeine Orchestersuite genannt. Für die alte, immer noch ungelöste Frage eines zweiten Orchesters war ein Gastkonzert von Edward Fendler an der Spitze des Kölner Philharmonischen Orchesters vielleicht nicht ohne Bedeutung. Jedenfalls entwickelte der junge Künstler gute Fähigkeiten.

Als hier noch unbekannte Meister ihres Faches führten die Meisterkonzerte den russischen Pianisten Wladimir Horowitz ein, eine echt slawische elementare Naturbegabung, und den Tenor Karl Günther, der als Lyriker neben dem rassigen Klavierkünstler einen recht schweren Stand hatte. Abende des Kölner Kammerorchesters unter Abendroth als gesunde Ablenkung von allzu hohlem Virtuosenkult scheinen zum eisernen Bestand der Meisterkonzerte werden zu wollen. Erfreulich war diesmal die Programmerweiterung in Richtung auf die Solokantate hin (mit Lotte Leonard). Im übrigen lernte man im Kammermusikleben als neue Quartettvereinigungen das „Holländische Streichquartett“ und das Brüsseler Quartett „Pro tite“ kennen, dankenswerte neue Bekanntschaften.

In die Reihe der Beethovenfeiern ist nun auch die Hochschule für Musik eingetreten, mit einer ausgetretene Bahnen meidenden Programmfolge vorwiegend Beethovenscher Kammermusik. Beethoven wird jetzt natürlich auch von den Solisten ausgiebig gepflegt. Aus der langen Reihe der Solistenabende ragt ein Abend der hiesigen Sopranistin Johanna Hesse mit Hans Pfitzner als Begleiter hervor, mit Schubertschen und Pfitznerschen Liedern, nicht zuletzt durch das Meisters unnachahmliche Begleitkunst ein Genuß erlesenster Art.

Um die Pflege zeitgenössischer Tonkunst bemüht sich jetzt auch wieder eifriger der Kölner Tonkünstlerverein, besonders regsam in der Werbearbeit für jüngere einheimische Komponisten (Baumgartner, Maler, Klußmann). Er vermittelte auch die Bekanntschaft des Busoni nahestehenden Schweizers Emil Frey. Die Musikalische Gesellschaft nimmt in letzter Zeit einen merkbaren künstlerischen Aufschwung. Ein Abend von Tiny Debüser (Lieder mit Kammerorchester) erregte starke Aufmerksamkeit durch eine Uraufführung Krenekscher Rilkelieder, die zwar außer ihrer tonalen Ge-

schlossenheit und dem Klangbild (Bläser und Harfe) besondere Überraschungen nicht boten, vor allem aber durch Hindemiths „Die junge Magd" und Ernst Tochs „Chinesische Flöte", die für Köln Neuheiten darstellten.

Die Oper ehrte Kienzl, den Siebzigjährigen, mit einer Neueinstudierung des allezeit dankbaren „Evangelimanns" und brachte in der Neuheitenreihe mit Honeggers „Judith" und Manuel de Fallas „Meister Pedros Puppenspiel" endlich zwei Treffer. Was man an besten Eindrücken von der architektonischen Gestaltung und Phantasiekraft seines „König David" schon gewinnen konnte, vertieft sich beim Anhören dieses Bühnenwerks des Franzosen in besonderem Maße. Sympathisch berührt de Fallas Musik, Geist vom Geiste des Cervantes, witzig und stilgemäß. Verdis „neue Oper" „Macht des Schicksals", mit der man zahlreichen anderen deutschen Bühnen nacheifert, verfehlte nach der musikalischen Seite ihre Wirkung nicht, konnte aber über die in dieser Zeitschrift (1927, Heft 1) bereits offen und gründlich geäußerten Bedenken gegen Werfels Bearbeitung nicht hinwegtäuschen.

Dr. Willi Kahl.

LÜBECK. Man kann ein Theater nicht einfach in irgendeinem über Nacht zur Großstadt gewordenen Nest erbauen und dann erwarten, daß es sich zu einer Kulturstätte ersten Ranges entwickelt, nur, weil es zufällig Geld und zufällig erstklassige Schauspieler hat — man würde das noch viel weniger mit einer Oper können. Alle wirkliche Kulturpflege erfordert den einen großen, unverkäuflichen Wert der Tradition. Die Tradition ist es, die Lübeck sein altes feines Gesicht verleiht, und die Tradition ist es auch, die es zu einer musikalischen Bildungsstätte wirklich ersten Ranges werden läßt, und die immer wieder die wirklichen Könner gleichsam magnetisch anziehen wird.

Da sind die Sinfoniekonzerte des großen und wohl ansehnlichen Vereins der Lübecker Musikfreunde, dann das ausnehmend beliebte Lübecker Streichquartett, die Lübische Singschule, die Graphische Liedertafel, das gut durchgebildete städtische Orchester, ganz abgesehen von den im Hinblick auf die Gesamtbewegung besonders werteschaffenden bedeutenden Lehrkräften und Bildnern des musikalischen Nachwuchses, von denen neben dem alten feingeistigen, nun leider verstorbenen Prof. Goby Eberhardt (für den sein Schüler Otto Schadt beredtes Zeugnis ablegt) vor allem die Gesangschule der Frau Selma von Scheidt zu erwähnen sein dürfte. Frau von Scheidt macht sich auch in diesem Winter wieder verdient durch ihre ebenso schlichten wie geschmackvollen Hauskonzerte, während Otto Schadt zum erstenmal mit schönem Erfolg in einem größeren Konzert auftrat. Erwähnt sei auch ein Konzert der Lübeckischen Singschule unter Leitung der Herren Fey und Prof. Stahl, zu Ehren und dem Gedenken Max Regers in der Ägidienkirche. Nur schade, daß hier nicht die gleiche gute Akustik wie in Sankt Marien war und daß gelegentliche Fehlgriffe, die mehr im Programm, als in seiner Durchführung lagen, den Eindruck etwas (aber nur etwas) schwächten. Die schon erwähnte Graphische Liedertafel, deren Chor von 60 Stimmen unter anderen ähnlichen Zusammenschlüssen weithin angenehm auffällt, gab ein wohlgelungenes Konzert. Vielleicht wäre es aber auf die Dauer doch besser, wenn derartige Chöre auf Wiedergabe von (teilweise altfranzösischen) feinen Liedern, die eine entsprechend feine Ziselierung erfordern, verzichteten und sich dafür in unser altes Volkslied zu vertiefen suchten.

Die Sinfoniekonzerte haben in Lübeck anstatt des GMDs des Stadttheaters, Mannstaedt, einen neuen und auch allgemein beliebteren Leiter in der Gestalt von Edwin Fischer bekommen. Das erste Konzert (Beethovens C-Moll-Sinfonie, die Euryanthe-Ouvertüre, Concerto grosso von Vivaldi) stellte an sein Debut als Dirigent zwar keine besonderen Anforderungen, aber es reichte doch mehr wie hinreichend aus, um die starke Dirigentenbegabung, die feine musikalische Auffassung Fischers und die ganz überaus beredte Sprache seiner Zeichengebung zu beweisen. Das Orchester arbeitete unter ihm in gleich schwungvoller wie reiner und einheitlicher Technik. Im zweiten Konzert bot er erst Brahms (Klavierkonzert in B-Dur), dann ein Bachsches Konzert und Mozarts Jupiter-Sinfonie. Solistin war die souverän spielende Elly Ney.

Unter den Einzelkonzerten, die zahlreich und fast zu zahlreich geboten wurden, mag die Veranstaltung Vasa Prihodas besonders hervorgehoben werden.

Man braucht also gar nicht erst die Resultante zu ziehen, man sieht schon so klar genug, daß Lübeck, je geringer seine politische, staatliche Bedeutung sein mag, desto eher berufen erscheint, sich zu einer der wenigen wirklich kulturell führenden Städte des deutschen Nordens zu machen und das vor allem auf dem ebenso dankbaren wie großen Gebiet der Musik; es wäre kein schlechter Tausch, wie uns scheint.

de.

STUTTGART. Der Konzertwinter begann mit zwei Konzerten, welche die Thomaner unter Straubes Führung in der Stiftskirche gaben. Hat man diesen erlesenen Chor lange nicht gehört, so werden herber Klangreiz, virtuoses Können und musikalisch-künstlerische Tragfähigkeit zu einem Erlebnis von besonderen Graden. Den stärksten Eindruck hinterließen begreiflicherweise nicht die Bachschen Motetten, die ja a-Cappella-Kunst im

strengsten Sinne nicht mehr sind, sondern Älteres, vor allem Schützens herrliches deutsches Magnificat und Scheins Motette „O Domine", ein Stück von ergreifender Mystik. Von neuer Vokalmusik bestand in hohen Ehren Arnold Mendelssohns Motette zum Erntedankfest, bekrönt von einer in ihrer gebändigten Kraft außerordentlichen Choralbearbeitung; wogegen Haas' deutsche Singmesse auch in der vortrefflichen Widergabe durch die Thomaner sich als ein Werk erwies, dem trotz liebenswürdiger Züge, wie sie bei dem Komponisten selbstverständlich sind, die tiefere vokale Gelassenheit mangelt. — Von Haas brachte einen ernsten und wertvollen Liederzyklus („Unterwegs" nach Gedichten Hermann Hesses) Hugo Holle mit Hedwig Kohn-Cantz, dem ersten Sopran seiner Madrigalvereinigung, in einem Liederabend der letzteren zu wirksamer Uraufführung. Gleichfalls zur Uraufführung gelangten mit Klara Wirz und dem Komponisten in einer Veranstaltung der Gesellschaft für neue Musik sechs russische Lieder Hermann Reutters, sympathische, wenn auch nicht ganz gleichwertige Arbeiten gemäßigt moderner Prägung. Zum Ereignis wurde die Veranstaltung durch die Stuttgarter Erstaufführung von Hindemiths Marienleben. Der Eindruck war vor allem in den knapperen, konzentrierteren Stücken (insonderheit Rast auf der Flucht, Vor der Passion, Pieta) ganz außergewöhnlich. Ich empfinde hier als das Entscheidende die Immanenz des Ausdrucks, die präzise, schwulstfreie Zusammengefaßtheit. Der Archaismus Rilkes, der sich allerdings zum Teil mit ihm widersprechenden Elementen vermischt, motiviert die gleichsam vortonale Haltung, das jeder scharfen Periodisierung ausweichend Fließende des Verses die laufende Horizontalität des Melos: das Zusammentreffen des Musikers Hindemith gerade mit dieser Dichtung erscheint sachlich begründet und damit auch die Eigenart des Werks. Minder überzeugend und positiv wirkte auf mich Hindemiths Orchesterkonzert op. 38, das im zweiten Sinfoniekonzert des Landestheaterorchesters unter Leonhardt eine freilich nicht völlig adäquate Aufführung erfuhr: in ihm wird der tonalen Orientierung für mein Gefühl nicht aus einem wirklichen Muß, sondern aus „Prinzip" ausgewichen und damit die dem Einfall von Haus aus innewohnende Vitalität trotz allen Temperaments, das in dem Werke sich auslebt, gekappt. Immerhin war Hindemith unvergleichlich interessanter als die andern Novitäten dieses modernen Abends, drei Honeggersche Orchesterstücke (Vorspiel zum Sturm, Pastorale d'été und Chant de joie), in denen eine Art verdörperter Berliozismus zum Ausdruck kommt, und das von Gustav Havemann mit Aufopferung gespielte Violinkonzert Max Trapps, das in seinem öden Formalismus, seinem Mangel an innerer Notwendigkeit einen Typus vertritt, für den ich schlechterdings kein Verständnis aufbringe. Auch sonst waren die Sinfoniekonzerte mit ihren Novitäten nicht glücklich. Es war überflüssig, die sinfonischen (in Wahrheit ganz und gar unsinfonischen!) Gesänge Arthur Kusterers vorzuführen, eine Arbeit aus dritter Hand, die nur durch die persönlich starke Darstellung Moje Forbachs noch ein gewisses Relief erhielt. Es war auch nicht unumgänglich, daß Gerhard von Keußler seine D-Moll-Sinfonie dirigierte, ein Werk, das zwar plastischer ist als anderes von ihm, das aber die Inkongruenz zwischen geistiger Kultur und ethischem Wollen des Autors einer-, seinem musikalisch schöpferischen Vermögen andererseits immer noch deutlich genug erkennen läßt. Als Gastdirigenten erschienen außer Keußler in zwei weiteren Sinfoniekonzerten Pfitzner und Fritz Busch, der letztere ein wenig zu ostentativ bejubelt. Pfitzner glänzte vor allem durch eine exzellente Interpretation von Schumanns Genoveva-Ouverture; sein Klavierkonzert, für das er, mit Josef Pembaur am Flügel, sich einsetzte, beginnt bereits zu verblassen. Busch brachte Regers Hillervariationen und Brahms erste Sinfonie. Vorzüge und Schwächen beider Werke wurden durch die ungeistige Impulsivität seines Musizierens fühlbar herausgestellt. Insbesonders bei Reger, von dem wir in jüngster Zeit entschieden Distanz gewinnen (demzufolge das wirklich Bedeutende an ihm um so höher steigt!) empfinde ich heut das Ausbleiben der Synthese, im ganzen wie im einzelnen; hervorgerufen wesentlich durch das Mißverhältnis zwischen Belanglosigkeit des Themas und dem Aufwand in Variationen und Fuge. Ähnliche Unbefriedigung am Werk als Ganzem, bei aller Einsicht in die stillen Reize vieler Details, hinterließen Regers Bachvariationen, die Kempff an die Spitze seines zweiten Klavierabends gestellt hatte, damit die mit dem Vortrag der Goldbergvariationen im ersten Abend begonnene Reihe fortsetzend. Die zweihändige Darstellung dieses Werks auf dem modernen Flügel, eine so erstaunliche Leistung sie als solche war, ist sachlich naturgemäß problematisch. Denn die für zwei Manuale geschaffenen Sätze werden auf der einen Klaviatur sich niemals restlos verwirklichen lassen. Es bleibt dem Kempffschen wie dem Rheinberger-Regerschen Verfahren gegenüber nur der Rückgriff aufs Cembalo. Noch mehr als in Kempffs Orgel- tritt in seinem Klavierspiel die eigentümliche Mischung von blendender Virtuosität und spätromantisch-improvisierenden Musikertum zutage. Sie führt manchmal zu nicht bloß nicht ganz organischen, sondern geradezu extremen Wirkungen (namentlich in bezug auf Tempo und Tonstärke), über derengleichen ein Künstler von Kempffs Potenz indessen hinauswachsen dürfte. — Vorbereitung der

kommenden Feier von Beethovens 100. Todestag sind die Abende Wendlings und der Seinen, die in einem Zyklus das gesamte Quartettœuvre darbieten; ich erwähne von dem einen Abend, den ich anhören konnte, eine köstlich inspirierte Interpretation des opus 90. — In einer Morgenfeier des Theaters erschien Alexander László und führte seine Farblichtmusik vor. Selbst wenn es ihm gelänge, das zu erreichen, worauf er augenscheinlich hinauswill — Zusammenfallen der in zeitlicher Bewegung sich erfüllenden musikalischen Form mit dem fließenden Bild- und Farbeneindruck — was wäre gewonnen? Es handelt sich um eine heut im Grunde schon überlebte, nur für naive Gemüter auf die Dauer interessante Spielerei, nicht um eine künstlerische Aufgabe. Herman Roth.

AUSLAND:

Pariser Musikleben.

Von Anatol von Roessel, Paris.

Paris ist in musikalischer Hinsicht für das deutsche Publikum gewissermaßen terra incognita. Man kennt viele Namen französischer Komponisten, weniger ihre Werke, kann sich aber von dem eigentlichen Musikleben hier keine rechte Vorstellung machen. Einige Berliner gewannen sogar nach kurzem Aufenthalt in Paris den Eindruck, daß die Musik im ernsteren Sinne in der französischen Hauptstadt nicht die Rolle spiele, wie in Deutschland und deshalb den Fremden wenig interessieren dürfte — eine Meinung, die sich ein Tourist bei nur oberflächlicher Kenntnis dieser Stadt bilden kann. Es ist auch nicht leicht, nachdem man Jahrzehnte in deutschen Musikzentren verbracht hat, sich auf eine andere Art der Musikkultur umzustellen und schon allein sich in der Unmasse der Pariser Veranstaltungen zurechtzufinden, denn die Ankündigung der Konzerte erfolgt nicht, wie in den deutschen Tageszeitungen, durch große Anzeigen, sondern durch sehr unübersichtliche, im Text verstreute kleine Notizen, die sich nur mit Mühe auffinden lassen, zumal dieselben auch nicht in allen Blättern erscheinen. Das hiesige Konzertleben leidet noch mehr als sonst in Großstädten an Überfülle. Aus aller Herren Länder strömen Virtuosen herbei, um ihre Visitenkarte abzugeben — viele werden als „Berühmtheiten" gepriesen, deren Namen außerhalb Frankreichs vollständig unbekannt sind. Die Geschäftstüchtigen mieten, wirkungsvoller Reklame halber, die „grand opera", die einmal in der Woche nicht spielt, geben unbegrenzt Freikarten aus, um ein volles Haus zu bekommen — ein Ereignis, das in Amerika seine Wirkung nicht verfehlen würde, in Paris aber ohne Einfluß auf die Beurteilung der Konzerte bleibt. Die Kritik erwähnt überhaupt nur die besten Konzerte, ignoriert meistens die minderwertigen, die gewiß vorherrschend sind. — Erstaunlich gut ist das Niveau der Pariser Orchester — von der Oper bis zu den populären Konzerten ohne Ausnahme! Die Streicher haben einen ungemein „ätherischen" Ton, die Blasinstrumente klingen sehr sanft und sind technisch vollkommen. Dem Musikfreund bietet sich Gelegenheit, wöchentlich 10 bis 12 Orchesterkonzerte zu hören, und zwar sind die bekanntesten: Conservatoire, Colonne, Lamoureux, Pasdeloup, Philarmonie und Olympia. — Die Dirigenten scheinen durchweg begabt zu sein, ihr Dirigieren macht einen mühelosen Eindruck, es fehlen jedoch markante Persönlichkeiten, wie sie Deutschland aufweist. Auch vermißt man in Paris einen geweihten Konzertraum, wie das Leipziger Gewandhaus oder den Wiener Musikvereinssaal. Die Orchesterkonzerte finden, bis aufs Conservatoire, meistens in Theatern statt, die sonst für Operetten und Varietés bestimmt sind. Im allgemeinen sind diese Konzerte, besonders die sogenannten „grands concerts" sehr gut besucht, auch dann, wenn sie manche Werke zu gleicher Zeit aufführen oder wiederholen Die Programme sind meistens nicht sehr stilvoll. Man scheut sich nicht z. B. den Mephisto-Walzer von Liszt zwischen den Violinkonzerten von Mozart und Brahms zu stellen. — So hört man hier innerhalb eines Winters buchstäblich die gesamte Musikliteratur, jedoch keine einzige Brucknersche Sinfonie! Brahms ist auch ein seltener Gast, dagegen erlebte Mahlers D-Dur-Sinfonie ihre erste Aufführung in Frankreich kürzlich unter Leitung von Albert Doyen. —

Die alte deutsche Musik wird besonders gepflegt. Es existiert sogar eine Bachgesellschaft, die sich ihrer mit großer Liebe annimmt. Der Gründer dieser „Societé J. S. Bach", Gustave Bret, führt alljährlich einige Male in der Kirche Etoile beide Passionen und verschiedene Kantaten auf, außerdem im Saal Erard selten gespielte Bachsche Werke, wie die Konzerte für 3 und 4 Klaviere in einer lebendigen, fast vollendeten Ausführung. —

Beethoven, dessen Zentenarfeier die französische Regierung festlich begehen will, soll nächstens ein Denkmal gesetzt werden. Diese, noch vor dem Kriege geplante Ehrung konnte aus politischen Gründen bis jetzt nicht zur Ausführung gelangen. Seitdem aber von den hiesigen Musikforschern festgestellt worden ist, daß Beethovens Großvater aus Antwerpen stammen soll, sind die letzten Bedenken geschwunden, und im Juni wird die Statue von Beethoven in ruhender Stellung im schönen, wenn auch etwas entlegenen Wald von Vincennes enthüllt werden. —

Trotz Vorliebe für die Klassiker wird die Moderne nicht vernachlässigt, und erfreulicherweise erstreckt sich das nationalistische Streben der Franzosen nicht auf die Kunst: es kommen ebensoviel

ausländische wie französische Komponisten zu Worte.

Sehr großes Verdienst um die Förderung der zeitgenössischen Musik hat die „Unabhängige Musikgesellschaft", in dessen Vorstand auch Namen wie Casella, de Falla, Schönberg, Bartok und Strawinsky genannt werden. Neben den Werken des immer frischen Altmeisters Ravel, des echten Vertreters des französischen „esprit" in der Musik, waren bemerkenswerte Kompositionen eines jungen Ungarn, Tibor Harsanyi, ferner Lieder von Szymanowsky zu verzeichnen. —

In meinen folgenden Musikbriefen werde ich über verschiedene musikalische Strömungen berichten und näher auf einzelne Künstlerdarbietungen und Neuerscheinungen in Konzerten und der Pariser Oper eingehen. —

PRAG. Am Deutschen Theater gelangte unter Kapellmeister Steinberg die Pantomime „Der wunderbare Mandarin" von Bartók zur Erstaufführung. Bartóks Musik zu dieser ebenso grotesken wie gruseligen und brutalen Pantomime ist in erster Linie aufregend und nervenaufwühlend, wie es dem Milieu und balladesken Inhalt des Stückes entspricht. In diesem Sinne ist sie von unglaublicher Steigerungsfähigkeit und Ausdruckskraft. An Kompliziertheit in thematischer, harmonischer und rhythmischer Hinsicht läßt sie nichts zu wünschen übrig, trotzdem neben atonalen Extravaganzen auch auffallend primitive tonale und auf volkstümlicher Musikgrundlage aufgebaute Stellen, wie in den Tanzszenen, zu finden sind. Auch die Instrumentation entspricht ganz dem Charakter des Werkes: Pauken-, Streicher- und Klavierglissandi, vor allem aber das Xylophon und verschiedentlich gestopfte Blechinstrumente spielen eine Hauptrolle in der Partitur. Das beste und in der Stimmung konzentrierteste Stück der ganzen Pantomime ist das sie einleitende, in der Milieuschilderung (Dirnen- und Zuhälterleben) überaus treffende Vorspiel. Der Erfolg war lebhaft.

Am tschechischen Nationaltheater gelangten zwei Ballettneuheiten zur Aufführung: M. Ravels L'enfant et les sortileges" („Kind und Zauberer") und „Wer ist der Mächtigste auf der Welt" von dem Tschechen B. Martinů; ersteres als Erstaufführung, letzteres als Uraufführung. Beide Werke gehören der Gruppe des phantastischen Märchenballetts an. Dem Martinůschen Ballett fehlt die unbeschwerte Leichtigkeit des Stiles und farbenfrohe Stimmung, trotzdem es manche Einzelheiten überaus geschickt illustriert. Ravels Ballett ist ein kleines Meisterwerk echt französischen Esprits und echt Ravelscher Differenzierungskunst.

In einem Konzert der Prager tschechischen Philharmonie brachte Dr. Gerh. von Keußler seine D-Moll-Sinfonie zur Prager Erstaufführung. Dieses Werk ist typisch für Keußler und darum vielleicht auch sein persönlichstes Bekenntnis: Weltentrückte, himmelsnahe, von höchstem Ethos erfüllte, innerstes Seelenleben widerspiegelnde, tief durchdachte und tiefst empfundene Musik. Eine wichtige Rolle in dieser formal einsätzigen, in Wirklichkeit aber fünfteiligen Sinfonie spielt die Orgel, die den ernsten, feierlichen und zur Andacht zwingenden Charakter des Werkes eindringlich betont. Keußler fand als Komponist und Dirigent gleich warme Anerkennung. —ek.

Weitere Musikberichte s. S. 241.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Donaueschinger Kammermusikaufführungen finden künftig ihre Fortsetzung in größerem Rahmen als „Deutsche Kammermusik Baden-Baden". Die künstlerische Leitung haben wie bisher Heinrich Burkard, Jos. Haas und Paul Hindemith. Die diesjährigen Aufführungen finden Anfang Juli statt. Damit verbunden ist die diesjährige Hochschulwoche der Jugendmusikbewegung der Musikantengilde, deren Führer mit den Leitern der Kammermusikaufführungen gemeinsam vorgehen, um zum ersten Male die notwendige Verbindung zwischen dem zeitgenössischen Schaffen und den Erfordernissen einer neuen Volks- und Jugendmusik anzubahnen.

Alle die Kammermusikaufführungen betreffenden Anfragen sind zu richten an Musikdirektor Heinrich Burkard (bis 1. April Hofbibliothek Donaueschingen, später Städt. Musikdirektion Baden-Baden); Adresse für die Jugendmusikbewegung ist: Arbeitsamt der Musikantengilde, Dr. Fritz Reusch, Charlottenburg 9, Fredericiastr. 22.

Das diesjährige, wieder von Arnold Dolmetsch in Haslemere veranstaltete Kammermusikfest findet vom 22. August bis 3. September statt.

Ein schwedisches Musik- und -Dichterfest veranstaltete die Schauspielbühne Godesberg in Gemeinschaft mit der Max Franz-Haus-Gesellschaft vom 9. bis 14. März in Godesberg.

Im Rahmen der diessommerlichen Frankfurter Musikerveranstaltungen wird u. a. auch eine Woche für katholische Kirchenmusik veranstaltet werden.

Das Musikfest der Internationalen Ges. f. neue Musik, das dieses Jahr vom 30. Juni bis 5. Juli in Frankfurt a. M. stattfindet hat folgendes Programm: 3 Kammerkonzerte (eines gibt die deutsche Sektion) mit Werken von Conrad Beck (Schweiz), Vladimir Vogel (Deutschland), A. Berg (Österreich), van Dieren und W. G. Wuttaker (England), Jörgen Bentzon (Dänemark), A. Jemnitz (Ungarn), Claron Copland (Amerika), A. Mossolow (Rußland), W. Pijper (Holland), L. Janacek (Tschechoslowakei), Castelnuovo Tedesco (Italien) und Joaquin Turina (Spanien). 2 Orchesterkonzerte mit Werken von H. F. Gilbert (Amerika), J. M. Hauer (Österreich), Bartók (Ungarn), Raymond Pitt und Claude Delvincourt (Frankreich), Carl Nielsen

(Dänemark), Toch (Deutschland) und Emil Axmann (Tschechoslowakei). Außerdem gelangt Busonis „Doktor Faust" und ein Oratorium für unbegleitete Stimmen von Bozidar Sirola (Südslawien) zur Aufführung. Deutschland ist wieder sehr höflich und glänzt so ziemlich durch Abwesenheit.

Nordisches Musikfest. Die schwedische „Königliche Musikalische Akademie" hat Island eingeladen als fünfter nordischer Staat an dem Musikfest in Stockholm in diesem Frühjahr teilzunehmen. Es ist dies das erstemal, daß Island zur Teilnahme an einem ausländischen Musikfest eingeladen wurde.

Die diesjährigen Bayreuther Bühnenfestspiele finden vom 19. Juli bis 20. August statt. Dirigenten: Karl Muck, Franz v. Hoeßlin und Karl Ellmendorff.

Dieses Frühjahr findet in Petersburg das I. allrussische Musikfest der organisierten Arbeiterschaft statt. Es wirken mit: 4000 Sänger, ein Balalaikaorchester von 1800 Mann, ein Blasorchester von 1500 und eine Mandolinenkapelle von 300 Mann.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Anfang März fand in Berlin die I. Musikwoche der deutschen Musikstudentenschaft statt. Die von nun ab jährlich wiederkehrenden Veranstaltungen sollen vor allem dazu dienen, die Verbindung des Auslands zu den deutschen Musikhochschulen wieder zu kräftigen. Im Mittelpunkt der diesjährigen Musikwoche stand die Aufführung der Hohen Messe von Bach (unter S. Ochs), ein Orchesterkonzert und ein Kammermusikabend, an dem Werke von Musikschülern zu hören waren.

Im Seminar der Musikgruppe Berlin, das seit 1911 auf die staatlichen Musiklehrerprüfungen vorbereitet, beginnt am 1. April ds. Js. ein halbjähriger Vorkursus für die Aufnahmeprüfung, an dem auch Musikstudierende und Dilettanten als mitarbeitende Hospitanten teilnehmen können. Ausführliche Prospekte durch das Sekretatiat der Anstalt, Berlin W 57, Pallasstraße 12.

PERSÖNLICHES

Geburtstage und Jubiläen:

Der Freiburger Musik- und Chordirektor Johannes Diebold konnte unlängst in seltener Rüstigkeit seinen 85. Geburtstag zugleich mit seinem 70. Kirchenmusiker-Jubiläum feiern. Diebold, ein katholischer Kirchenkomponist von altem Schrot und Korn, hat weit über hundert Werke strengster Richtung geschrieben, die ihm denn auch den ehrenvollen Namen eines „deutschen Palestrina" eingetragen haben. Ja, sogar heute noch ist der geistig überaus frische Greis unermüdlich tätig, wie seine unlängst herausgekommene Messe op. 121 beweist. Kein geringerer als Franz Liszt zählte einst seine Kirchenkompositionen zu den „ausgezeichnetsten" Werken ihrer Gattung.

Julius Liebau, der einst berühmte österreichische Tenorbuffo, ein ehemal. Mitglied der Berliner Königl. Oper, beging in bester Gesundheit seinen 70. Geburtstag.

Marie von Bülow, die Witwe Hans von Bülows, feierte unlängst ihren 70. Geburtstag. Die Musikwelt verdankt der geistvollen Frau wertvolle Ausgaben der Briefe und Schriften Bülows, wie auch eine kürzlich hier angezeigte Biographie des großen Dirigenten (s. Februarheft S. 93).

Am 2. April begeht Prof. Dr. Arnold Schering, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Halle, seinen 50. Geburtstag. Wir entbieten dem ausgezeichneten Musikforscher zu diesem Tage unsre besten Glückwünsche.

Prof. Karl Corbach, der geschätzte Violinist, Dirigent und Direktor der Hochschule für Musik in Sondershausen, beging am 16. März seinen 60. Geburtstag

Todesfälle:

† Der Frankfurter Musikdirektor H. A. Kiesling nach kürzlich vollendetem 60. Lebensjahre.

† Prof. Sveinbjörn Sveinbjörnsson, der älteste isländische Komponist, am 23. Februar in Kopenhagen. Geboren 1847, fiel seine Entwicklung noch mit dem größten Tiefstand der Musikkultur und des Wirtschaftslebens auf Island zusammen. Johan Svendsen, der damals Island besuchte, entdeckte sein Talent und veranlaßte, daß er in Kopenhagen und später in Leipzig bei Reinecke und Jadassohn studierte. Er war viel in Schottland und Amerika tätig und komponierte meist Lieder und Klavierstücke. Größere Popularität erlangte er namentlich durch seine Melodie zu der heute fest eingebürgerten isländischen Volkshymne. Jón Leifs.

† Die bekannte Begründerin der die musikalische Gehörbildung auf systematische Grundlage stellenden Tonika-Do-Lehre, Agnes Hundoegger, am 23. Februar in ihrer Geburtsstadt Hannover im Alter von nahezu 70 Jahren.

† Der Tiroler Kirchenkomponist Alfons Schlögl mit 41 Jahren. Sein Lebenswerk sind die 387 Stücke umfassenden Proprien de tempore" und „Proprien de Sanctis" für gem. Chor und Orgel. Auch als Orgelkomponist fand er starke Beachtung.

† In seiner Heimatstadt Bozen der junge, hoffnungsvolle Komponist Heinrich Gerstenberger, ein Schüler von Jos. Haas.

† William Barclay Squire, der hochverdiente englische Musikforscher und Bibliothekar am British Museum, mit 72 Jahren.

† Dr. D. F. Scheurleer, der Vorsitzende der Vereenigung voor Neederlandsche Musiekgeschiedenis und Begründer der Union Musicologique, zu Haag mit 71 Jahren. Der Verlust für die niederländische Musikforschung ist groß.

† Die Gesangspädagogin Luise Dehmlow in Königsberg.

† Trojan Grosavescu, lyrischer Tenor der Wiener Staatsoper. Er wurde von seiner Frau in einem Anfalle von Eifersucht erschossen.

† Dr. Heinrich Werner, der bekannte Hugo-Wolf-Apostel und Verfasser des Erinnerungsbuches „Hugo Wolf in Perchtoldsdorf" mit 63 Jahren.

† Axel Strindberg, Pianist, Komponist und ehemal. Kapellmeister der Stockholmer Königl. Oper, mit 81 Jahren. Der Verstorbene war ein Bruder August Strindbergs.

† 2. März bei Leipzig die weitbekannte Musikschriftstellerin La Mara (Pseudonym für Marie Lipsius) im hohen Alter von 89 Jahren (geb. 30. Dezember 1837 in Leipzig). Mit ihr ist die älteste noch lebende Vorkämpferin Wagners und vor

allem Liszts gestorben. Die Zahl ihrer stilistisch sehr abgerundeten Schriften, unter denen die musikalischen Studienköpfe die stärkste Verbreitung gefunden haben, ist beträchtlich.

Berufungen:

Dr. Karl Böhm zum Darmstädter GMD. als Nachfolger Rosenstocks.

Josef Marx aufs neue zum Rektor der Wiener Musikhochschule.

Studienrat Otto Helm, Essen, vom Kirchensenat der evangel. Landeskirche in Berlin zum Kirchenmusikdirektor.

Musiklehrer Hanns Schwarz, Cleve, zum Städt. Musikdirektor.

Harry Staugenberg, bisher an der Hofoper in Stuttgart, zum Oberspielleiter am Stuttgarter Landestheater.

Kapellmeister Ernst Zulauf, Kassel, zum Nachfolger Arthur Rothers an die Staatsoper in Wiesbaden.

Ernst Legal, bis vor kurzem Intendant des Darmstädter Landestheaters, als Nachfolger Paul Bekkers nach Kassel.

Schönberg, Hindemith und Janacek zu Mitgliedern der Preuß. Akademie der Künste.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

W. v. Baußnern hat soeben einen Zyklus von acht Gesängen für gemischten Chor a cappella vollendet nach Dichtungen von Goethe, Hölderlin, E. M. Arndt, C. F. Meyer, Münchhausen und Binding.

Das „moralische“ England. Ein unlängst erst gegründetes Sinfonieorchester in Pittsburg mußte aufgelöst werden, da die dortige Geistlichkeit mit der Begründung opponierte, daß „das Orchester die Moral der Pittsburger verderblich beeinflussen würde“.

Ein bisher unbekanntes Notizbuch Beethovens soll, wie verlautet, ein Schüler des Moskauer Konservatoriums in dem dortigen Zentral-Archiv aufgefunden haben. Das Büchlein ist in imitiertes Leder gebunden und mit Goldschnitt verziert und enthält Entwürfe zu dem A-Moll und B-Dur-Quartett aus dem Jahre 1825. Das Moskauer Konservatorium will in einer Beethoven-Nummer seiner Zeitschrift photographische Nachbildungen des wertvollen Fundes bringen.

Verdis „Maskenball“ hat kürzlich in Stockholm unter Leo Blech seine schwedische Erstaufführung erlebt. Bekanntlich stammt das Motiv der Oper aus der schwedischen Geschichte, aus welchem Grunde bisher eine Aufführung in Schweden unterblieben war.

Das Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum in Frankfurt a. M. veranstaltet gegenwärtig eine Beethoven-Gedächtnis-Ausstellung.

Die in Interlaken lebenden Töchter Rob. Schumanns Maria und Eugenie, haben der Stadt Bonn den letzten Brief Schumanns, seine „Letzten Gedanken“ und das Bildnis von ihm, das seiner Gattin besonders teuer gewesen war, geschenkt.

Maria Jeritza gastierte unlängst an der Berliner Staatsoper und soll dafür eine Gage von M. 10000.— pro Abend erhalten haben. Luxussängerinnen und verunglückte Jazzopern (Royal Palace!), das sind so die richtigen Mittel für die an erheblichen Defiziten laborierenden Staatstheater! Und wer bezahlt diese?

In Danzig wurden zwei Bände mit Choralvariationen von dem im 18. Jahrhundert als Organist an der Danziger Johanniskirche lebenden Daniel Magnus Gronau († 1747) aufgefunden, die durch genaue Registrierangaben wertvolle Hinweise für die Orgelspieltechnik des 18. Jahrhunderts, vor allem der Orgelwerke Bachs, bilden. Dr. G. Frotscher wird die Variationen im Bärenreiter-Verlag, Augsburg, herausgeben.

Dr. Willi Wölbing und A. Fischer brachten an einem Klavierabend in Hersfeld J. S. Bachs Passacaglia D-Moll in der, im Steingräber-Verlag erschienenen Bearbeitung für 2 Klaviere von Hermann Keller zur erfolgreichen Wiedergabe.

Wertvolle künstlerische Arbeit leistet, laut eingesandten Programmen, der Paulus-Chor in Essen, unter Leitung von Otto Helm. So gelangten z. B. der 8st. Psalm 98 und das deutsche Magnificat von H. Schütz, Werke von F. und A. Mendelssohn (Ostermotette!), Motetten von Reger u. a. zur Aufführung. Eine Beethoven-Gedächtnisfeier wird die C-Dur-Messe und die Chor-Fantasie bringen.

Beethovens 6. Sinfonie soll in der Wiener Volksoper eine szenische (sic!) Aufführung erleben.

Jena. Ein Kompositionsabend von Herm. Ambrosius fand hier im Rahmen der von Prof. Eickemeyer veranstalteten „Musik der Lebenden“ statt und brachte dem Komponisten und den Ausführenden (außer Ambrosius am Klavier; Karl Münch, Violine; Carl Bartuzat, Flöte; Prof. Julius Klengel, Cello) einen ungewöhnlich herzlichen Erfolg.

Der Volksbildungsverein Parchim veranstaltete einen Händelabend, an dem die beiden Kantaten, ‚Apollo und Daphne“ und „Zum Preise der heil. Cäcilia“ in einer Bearbeitung des mitwirkenden Franz Notholt (Tenor) zur Aufführung kamen.

Prof. Wilhelm Kempff war vom Deutschen Botschafter in Konstantinopel durch Vermittlung des Auswärtigen Amtes eingeladen worden, dort zur Feier des 100. Todestages Beethovens einige Klavierabende zu veranstalten.

Der Bruno Kittelsche Chor in Berlin beging Anfang März die Feier seines 25jährigen Bestehens mit Festaufführungen der „Missa solemnis“ und Verdis „Requiem“. Ein besonderes Verdienst erwarb er sich durch den Vortrag verschiedener Chöre aus Draesekes „Christus“ bei der offiziellen Morgenfeier. Daß sich dieses großartigen Werkes unsere großen Chorvereinigungen immer noch nicht annehmen, gehört zu den deutschen musikalischen Sünden.

Der Berliner Magistrat plant nunmehr die Errichtung eines Beethoven-Konzerthauses.

Der Lehrergesangverein in Danzig führte mit dem ihm angegliederten 1922 gegründeten Frauenchor unter Leitung seines Dirigenten Prof. Richard Hagel Händels „Salomo“ in der Einrichtung Straubes mit großem Erfolg auf.

Der Rat der Stadt Leipzig hat beschlossen, eine neue in L.-Dölitz gelegene Straße Hermann Schein-Straße zu benennen.

Die 3. Tagung für deutsche Orgelkunst findet in Freiberg i. Sa. in der Pfingstwoche statt. Näheres in der nächsten Nummer.

Musikberichte

Bonn. Wie anderwärts, hat auch in Bonn das Konzertleben stark eingesetzt. Die Erkrankung des GMD.s Max Anton bringt manche Änderung in der Vortragsfolge, stellt andererseits aber das Erscheinen mehrerer auswärtiger Dirigenten in Aussicht. MD. Heinrich Sauer leitete ein Sinfoniekonzert, das neben Regers Violinkonzert, für welches man sich keinen Geringeren als Felix Berber verschrieben hatte, Tschaikowskys V. setzte. Ein Kammermusikabend unter H. Sauer war dem 18. Jahrhundert gewidmet, das in Werken Stamitz' und Telemanns zu uns sprach, und in dem Fred Drissen u. a. Bachs Kreuzstabkantate und zwei Lieder des jungen Beethoven schenkte. Als Dirigenten eigener Werke erschienen Hermann Hans Wetzler, der seine schon weithin bekannte Legende „Assisi" erstmalig vorführte, und Walter Braunfels, der sich mit seinem Te Deum abermals starken Beifall holte. Das Wendling-Quartett gab Brahms op. 51, 2 und Dvoraks op. 96 und setzte sich mit Erfolg für O. Respighis Quartetto dorico ein. Willy Poschadel bot mit seinem Bachverein eine frische Wiedergabe von Haydns „Jahreszeiten", Weinberg bot mit dem Bonner Männergesangverein Joseph Haas' „Morgenlied" zur Uraufführung. Die Kölner Oper setzt ihr Gastspiel auch in diesem Winter fort, u. a. in „Walküre" und „Fledermaus". W. V.

Braunschweig. Durch die vorjährigen Mißerfolge von Hugo Kauns „Menandra", Händels „Admet", der „Stunde" von Lafite und dem „Weg zur Sonne" von Manen, die sang- und klanglos nach kurzem Scheinleben im Hades der Bibliothek für immer verschwanden, gewitzigt, verzichtet der Intendant Dr. Ludwig Neubeck heuer auf den Ruhm des Entdeckers und begnügt sich mit der Erwerbung bzw. Auffrischung alter, erprobter Zugstücke z. B. „Jenufa" von Janacek, „Mona Lisa", die der Komponist M. v. Schillings bei der Wiederholung selbst dirigierte, ohne Prof. Franz Mikorey in Schatten zu stellen, „Die toten Augen", „Martha", „Die Regimentstochter", „Madame Butterfly" mit der Japanerin Jovita Fuentos als Titelheldin, „Mignon", Verdis „Maskenball" und „Rigoletto", endlich der Operette „Paganini". Gelegentlich des Besuchs bot man dem Reichspräsidenten in der Festvorstellung Webers „Abu Hassan", der von Hindenburg so gefiel, daß er später nochmals schriftlich für diese Wahl dankte. Wagners „Der fliegende Holländer", „Walküre", „Siegfried" und „Die Meistersinger", von unsern beiden Generalmusikdirektoren Neubeck als Spielleiter und Mikorey betreut, bildeten leuchtende Höhepunkte des reichen Spielplans.

Eine glückliche Hand hatte der Intendant bei der Wahl der neuverpflichteten Mitglieder, tüchtiger Kräfte, die mit dem alten Stamm jetzt so verschmolzen sind, daß jede Vorstellung des reichen Spielplans ein künstlerisch abgeschlossenes Ganzes bildet. Die musikalischen Morgenfeiern „Abu Hassan" und „Der Herr Kapellmeister" von Paër hatten mehr Erfolg als die literarischen. Im ersten, Beethoven gewidmeten Konzert der Landestheaterkapelle erspielte sich G. Havemann mit Brahms' Violinkonzert großen Erfolg, im zweiten feierte Mikorey nach der 8. Sinfonie von Bruckner stürmische Triumphe und gewann dem Meister, der sich weit über P. Graener („Gotische Suite") und A. Honegger („Chant de joie") erhob, neue Verehrer. Augenblicklich bereitet er G. Mahlers „Symphonie der Tausend" vor.

Das „Braunschweiger Operettenhaus" führt der neue Direktor Otto Spielmann mit jedem Werk stark aufwärts, so daß der Fortbestand jetzt gesichert ist.

In den Konzertsälen herrschte zeitweise musikalischer Hochbetrieb. Von fremden Größen waren hier L. Wüllner, Lauritz Melchior, Walter Gieseking, Karl Klingler, Stefan Frenkel, Walter Kaempfer u. a. Das Guarneri- und Wendling-Quartett spielte gemeinsam mit Franz Mikory. Hegers „Madrigalchor" führte Palestrinas „Missa papae Marcelli", A. Therigs Bachverein das „Weihnachtsoratorium" auf. Im letzten Konzert des Braunschweiger Lehrergesangvereins erntete der Dirigent Prof. J. Frischen-Hannover mit seinem „Atheniensischen Frühlingsreigen" und „Grenzen der Menschheit" ebenso wie der Intendant Dr. Neubeck mit „Deutschland" als Komponist reiche Lorbeeren. Gewaltig wirkte mit diesem gemischten Chor von mehreren Hundert geschulten Sängern das letzte Finale der „Meistersinger". Der Domorganist Walrad Guericke leitete mit „Weihnachtlicher Musik" den Frieden auf Erden künstlerisch stimmungsvoll ein. Ernst Stier.

Düsseldorf. Lothar Windspergers große „Missa symphonica" für gemischten Chor, Soli, großes Orchester und Orgel (op. 36) erlebte soeben durch den Städt. Musikverein unter der inspirierten und feurigen Leitung von GMD. Hans Weisbach ihre glänzend verlaufene Uraufführung. Es war ein großer Erfolg für den hoffnungsvollen Tonsetzer, der hier eine persönliche Auseinandersetzung mit dem altgeheiligten Messebekenntnis in der Sphäre des Musikalischen vollzieht. Das in seinem Charakter durchaus moderne Werk — ohne in atonaler Halsstarrigkeit zu verharren — enthält kraftvoll bewegte Chöre. Es fehlt nicht an grüblerischen, fast gewollt anmutenden harmonisch spannungsreichen Episoden, so in den sinfonischen Zwischenspielen. Da hat man nicht immer den Ein-

druck der innern zwangsläufigen und formallogischen Folge. Den Höhepunkt bildet das „Credo“, neben dem das „Benedictus“ und das schwungvolle „Gloria“ sicher bestehen. Windsperger meistert den plastischen Stimmenzug und greift auch mit Glück auf mittelalterliche und frühchristliche Anregungen zurück (im Sinne der Jubilationen). Trotzdem die letzten Zwiespalte nicht gelöst sind, darf man in dem gekonnten Werk ein nicht alltägliches, in Einzelteilen genial konzipiertes modernes Chorwerk begrüßen, das hohe, aber sich lohnende Anforderungen stellt. Die Aufführung verlief höchst erfolgreich, zumal Weisbach sich mit der ihm eignen Glut hineinstürzte, der Chor bewundernswürdig sang und auch das Solistenquartett: Anna Maria Lenzberg, Lili Dreyfus, Antoni Kohmann und Paul Seebach neben Jak. Menzen an der Orgel sich vorzüglich einfügten.

Seit der Feuerkopf Hans Weisbach hier den Stab als Generalissimus schwingt, beginnen die stagnierten Verhältnisse im Musikleben wieder in Bewegung zu geraten. Auch im Verlaufe dieses halben Konzertwinters brachte er neben traditionellen Werken in mustergültiger Ausdeutung wie Bruckners „Neunte“, Beethovens „Fünfte“ u. a. eine Reihe Neuheiten, über die schon berichtet wurde. Im letzten Sinfoniekonzert standen wieder zwei Erstaufführungen mit Pfitzners „Lethe“ und Herm. Ungers „Klavierkonzert“ zur Behandlung. Das erste Werk, das Kammersänger K. Braun wohl nicht ganz erschöpfte, hinterließ ohne Verkennung seiner echt Pfitznerschen, ehrlich-musikalischen, aber etwas blaßblütigen Substanzen, einen ernsten, aber keinen stark überzeugenden Eindruck. Ungers Konzert wurde mit größerem Interesse aufgenommen. Es ist auch keine himmelstürmende Arbeit, deren Qualitäten vorwiegend im klavieristisch beschwingten Spieltrieb liegt. Tiefschürfende Symbolik und mystische Versponnenheit liegen dem Wahlrheinländer ja nicht. Aber das geistig Bewegliche seiner Natur und eine gründliche Schule (Reger) drücken sich in den Ecksätzen des dreiteiligen Werkes prägnant aus und stellen einem firmen Techniker und wahlverwandten Pianisten wie Carl Delseit dankbare, wenn auch oft häkelige Aufgaben. Im gleichen Konzert feierte Weisbach mit einer blutvollen und sauberen Wiedergabe der großen C-Dur-Sinfonie von Schubert wieder einen großen Erfolg. Suter.

FREIBURG Br. Unser einheimischer Liederkomponist Jul. Weismann ist um 1900 lebhaft durch Gedichte des früh und freiwillig aus dem Leben geschiedenen Walter Calé angeregt worden. Und dessen auf den romantischen Wegen von E. Th. A. Hoffmann und Eichendorff wandelnde Novelle „Die Geschichte vom Xaver Dampfkessel und der Dame Musika“ hat ihn sogar zu einer orchestralen Dichtung mit einem Sopransolo geführt. Dies Gewand hat sich bei der Reihe von Aufführungen, die es erlebt hat, als zu schwer für die stimmungsvoll-schwebende Dichtung erwiesen. Der Stoff hat jetzt eine sehr glückliche Umformung erfahren, die schauspielerisch-melodramatisch genannt werden kann, an eine Kammerbühne einfachster Gestalt sich wendet und nur der Sprechstimme eines Schauspielers, der Begleitung durch den Flügel und einem kurzen Sopransolo sich anvertraut. In ausgezeichneter Ausführung durch den Lektor der Sprachkunst an unserer Universität Karl Werner und die Pianistin Alida Hecker errang das Werk in der „Arbeitsgemeinschaft für neue Musik“ einen starken Erfolg und wird sicher seinen Weg über weitere Bühnen nehmen. v. Graevenitz.

HAMBURG. Man kann zwar immer wieder, wenn man einen verflossenen Konzertabschnitt überblickt, die erfreuliche Tatsache feststellen, daß man das zeitgenössische Schaffen in umfangreichem Maße berücksichtigt, wenn auch sehr oft das, was dabei zutage kommt, weniger erfreulich ist. Nebenbei muß man aber leider feststellen, daß bestimmte Gruppen der Schaffenden, die man als die Führenden im Suchen nach neuen Wegen in der Musik ansieht, hier so gut wie ganz übergangen werden. Das ist bedauerlich für eine Musikstadt vom Range Hamburgs, deren Publikum immerhin auf das Neue doch weitgehend eingestellt ist. Das Bedürfnis nach großen Erlebnissen in der Musik, das vor allem in den großen Orchesterkonzerten zum Ausdruck kommt, ist unverkennbar; die ergriffene Aufnahme eines Höhepunktes wie Mahlers Auferstehungs-Sinfonie (Eugen Pabst, 6. philharm. Konzert), die allerdings, so oft sie erscheint, zum Höhepunkt wird, läßt keinen Zweifel, wie der ernst zu nehmende Teil des Publikums eingestellt ist. In den bisherigen elf Sinfonie-Konzerten, von denen vier infolge Erkrankung Pabsts Egon Pollak, Werner Wolff, Hans Herm. Wetzler, der seinen „Assisi“ dirigierte, und Felix Woyrsch übertragen worden waren, erschienen erstmalig Debussys La mer, Paul Kletzkis von einem ans Peinigende grenzenden tragischen Ausdruck getragenes Vorspiel zu einer Tragödie, Paul Graeners Divertimento, vier Schönbergsche Orchestergesänge aus op. 8, deren wundervoller, selbständiger Orchesteruntergrund leider von der blutleeren Gesangsstimme totgemacht wird, und Rich. Wagners ziemlich wesenlose Trauermusik für Karl Maria v. Weber. Ottorini Respighis Klavierkonzert, von Dorothea Braus gespielt, überstrahlt alles dies als ein Werk von edelstem Ausdruck und glücklicher, freilich das Klavier mehr unterordnender Form, als einem obligaten Instrument dienlich ist. Zwei durch Stefan Frenkel gebotene geigerische Neuheiten, Theodor Blumers Capriccio und Ravels jetzt vielgenannte Tzigane machten nicht den Eindruck, den man sich, wenigstens bei Ravel, versprach. Frenkel ist einer von den vielen, die ihr Instrument

(Fortsetzung auf Seite 244)

elegant, geschmeidig, virtuos beherrschen, aber die starke, künstlerische Profilierung vermissen lassen. Bei jenen virtuos und salonmäßig eingestellten Sachen mag das weniger ins Gewicht fallen; aber einen vollwertigen Interpreten müßte man schon Felix Woyrsch' Skaldischer Rhapsodie, die ganz im Range eines großangelegten Violinkonzerts steht, wünschen. Charlotte Hesse-Kretzschmer spielte sie mit beachtlichem virtuosen Können und genügte in dieser Beziehung dem schwierigen Werk vollauf; an künstlerischem, innerem Gehalt bleibt sie indessen zu viel schuldig, um einen einheitlichen Eindruck zu übermitteln. In bezug auf die Solisten der Sinfoniekonzerte, die nicht selten zweiten und dritten Ranges sind, möchte man überhaupt oft höhere Wünsche hegen; eigentlich waren nur die Pianistinnen, außer Dorothea Braus noch Ilse Fromm-Michaels und Sophie Selzmann, die Rachmanioffs schönes C-Moll-Konzert vortrug, auf der Höhe. Die starke Berücksichtigung russischer Musik erweist sich immer als musikalischer Segen, namentlich in den selten zu hörenden „Russischen Ostern“ von Rimsky-Korsakoff und der „Nacht auf dem kahlen Berge“ Mussorgskys. Im übrigen ist man schon stark im Zeichen Beethovens. Unübertrefflich gab Pabst Sinigaglias famos gearbeitete Ouverture „Le Baruffe Chiozotte“, Wolfs Italienische Serenade, Debussys Prélude à l'apres-midi d'un faune, und, erstmalig, Franckensteins Rhapsodie op. 47, die voll starker melodischer, interessant verarbeiteter Einfälle steckt. Nicht vergessen sei auch das Sonderkonzert anläßlich der Angestellten-Tagung, bei dem man den Hamburger Gästen natürlich eigenen Musikbesitz: Brahms, bot. – die Akademische, die I. Sinfonie und das Violin-Konzert, von Alma Moodie auf eine Art gespielt, die selbst von Busch (1. Brecher-Konzert) nicht übertroffen werden konnte. Brechers zweites Konzert stellte als interessante Neuheiten für uns Verdis Ballettmusik aus Othello und Schrekers Suite „Geburtstag der Infantin“ in den Mittelpunkt. Dies von starken musikalischen Eindrücken angefüllte Stück muß lebhaft bedauern lassen, daß Schreker hernach so abseitige Pfade eingeschlagen hat.

Dr. Karl Mucks Bekenntnis zur unproblematischen Musik gemäß waren die bisher fünf Philharmonischen Konzerte von zwiespältigen Experimenten frei. In Carl Ph. Emanuel Bachs Violoncell-Konzert, das Marix Loevensohn ausgezeichnet spielte, hörte man erstmalig ein prachtvolles Stück alter Musik, dessen Bekanntschaft helle Freude machen mußte. Außer dem alten Bach und Händel war Friedemann Bach mit einer kleinen Flötensinfonie vertreten, Mozart mit dem von der hervorragenden Myra Heß gespielten D-moll-Klavier-

(Fortsetzung auf Seite 246)

konzert, während in der neueren Musik gerade und gangbare Wege innegehalten wurden, — z. B. Bruckners V. Sinfonie, Regers Romantische Suite, Strauß Don Quixote, Cesar Francks prachtvolle D-Moll-Sinfonie und Sgambatis der bevorzugten Berücksichtigung durchaus würdiges G-Moll-Klavierkonzert, dem Emil v. Sauer seine zauberhafte Klavierkunst lieh.

An Solistengrößen war bereits in der ersten Winterhälfte so ziemlich vertreten, was tonangebend ist, Kreisler, die Morini, Marteau, dessen akademischer Vortrag aber stark enttäuschte, Prihoda und der leider vor fast leerem Saal spielende Heifetz, bei dem man die Unterlassungssünde des Nichterscheinens ganz besonders bedauern muß; Sigrid Onegin, Maria Ivogün, Lauritz Melchior, Maria Pos-Carloforti, und als Vertreter des Klaviers Edwin Fischer und Lamond mit Beethoven-Abenden, Elly Ney, Wladimir Horowitz und die mit fortreißendem virtuosen Temperament ausgestattete Marie Antoinette Aussenac (Prinzessin Broglie), deren Konzert mit zu den interessantesten zählte. Das Wagnis eines eigenen Sonderkonzerts — Kompositionsabend mit Kammerorchester — unternahm nur der hier ansässige Ernst Roters, der eine Kammersuite und Tanzsuite erstmalig, und eine Kammersinfonie zur Uraufführung brachte. Es bleibt einstweilen unklar, ob er auf eine Vereinfachung und Durchsichtigkeit des musikalischen Ausdrucks hinzielt und dadurch diese eigentümtümliche Gleichstimmung in allen raschen Sätzen erreicht; glücklichere Erfindungskraft spricht aus den Adagiosätzen und auch aus den Tanzabschnitten, die freilich zuweilen eine auffallende Jazzstimmung, die aber nicht etwa mit jener künstlerisch berechtigten in Kreneks Violinkonzert zu verwechseln ist, aufweisen. Im übrigen scheint man Roters am besten in die Gefolgschaft Kreneks und Hindemiths einreihen zu können. Bertha Witt.

OSNABRÜCK. Umberto Giordano „Das Mahl der Spötter“ (La Cena delle Beffe). Dramatisches

(Fortsetzung auf Seite 248)

Gedicht in vier Akten von Sem. Benelli. deutsch von Ernst Lert. Reichsdeutsche Uraufführung.

Giordanos Oper liegt textlich ein echtes Renaissanceproblem zugrunde: Mut und rücksichtslose Gewalt kämpfen gegen Feigheit und List um eine Dirne. Ohne daß sich der Hörer dabei für irgendeine der auftretenden Personen ernsthaft interessiert. wird durch geschickte. Schicksal vortäuschende Kombinationen zweifellos ein starkes dramatisches Element erzeugt. Das alles ist echt italienisch und erhebt keinerlei Anspruch auf höhere. geschweige denn ethische Werte.

Wenn diese Oper trotzdem auch ein deutsches Publikum befriedigen kann. so ist das lediglich der Musik Giordanos zuzuschreiben. Diese ist durchaus unproblematisch. Sie bewegt sich in ihrer Harmonik mit nur wenigen. durch den Text bedingten Ausnahmen (Atonalität in der Wahnsinnsszene III. Akt) innerhalb der Grenzen einer erweiterten Tonalität unter gelegentlicher Verwendung von Ganztonrückungen. Auch in der Behandlung des Orchesters zeigt sich diese gemäßigte Haltung, indem zwar alle modernen Wirkungen des großen Orchesters geschickt ausgenutzt. aber doch alle Extreme vermieden werden. Durch die Fähigkeit. weite melodische Bögen zu spannen und so große Gruppen einheitlich zu gestalten. weiß der Komponist den Ausführenden eine dankbare Aufgabe zu

(Fortsetzung auf Seite 250)

stellen und seine Hörer in angenehmer Weise zu fesseln.

Der große Erfolg, den das Werk anläßlich der Osnabrücker Uraufführung erlebte, ist sicher nicht zuletzt der genialen Leitung des städt. Musikdirektors Otto Volkmann zu verdanken. Nach sorgfältigster Vorbereitung dürfte das knapp zweistündige Werk unter seinem Dirigentenstab eine Wiedergabe erfahren haben, die den Absichten des Komponisten in jeder Beziehung entspricht. Auch die Inszenierung und die Regie standen auf erfreulicher Höhe.

Dr. W. Maxton.

PIRMASENS. Weitab von den eigentlichen Musikzentren Deutschlands leistet seit dem Jahre 1920 in stillem, aber zähem Kampfe unter der zielbewußten Leitung des bekannten GMD. Prof. Ernst Böhe das „Pfalzorchester“ eine Pionier- und Kulturarbeit, die einer besonderen Beachtung auch in den weitesten Kreisen wert ist. Bis zum Jahre 1920 gab es in der ganzen Pfalz kein Sinfonieorchester, das einen künstlerischen Ruf hatte. Ludwigshafen a. Rhein mit seinen hunderttausend Einwohnern wurde die Heimatstation des „Pfalzorchesters“. Von hier aus bereiste die tapfere Künstlerschar jahrein jahraus unter den unglaublichsten Schwierigkeiten verschiedene Städte wie Speyer, Landau, Kaiserslautern, Pirmasens, Zweibrücken. Während der Inflationszeit war das Orchester oftmals nicht in der Lage, die Reisespesen von einer Stadt in die andere aufzubringen. Aber unentwegt hielt die treue Schar zusammen und leistete eine Arbeit, die einzig dasteht. Denn Prof. Böhe hatte nicht nur das Publikum zur Musik zu erziehen, sondern er mußte aus dem Nichts ein Orchester bilden, das auch künstlerisch vollwertige Leistungen zustande bringen konnte. Heute stehen die Darbietungen auf einer durchaus beachtenswerten Höhe. Hervorzuheben ist die Schlagfertigkeit, mit der Werke von Strauß, Mahler, Strawinsky wiedergegeben werden können, vor allem aber die Begeisterung, mit der musiziert wird. Das erste dieswinterliche Konzert brachte Haydns G-Dur-Sinfonie (Paukenschlag), Brahms' Violinkonzert (Kulenkampff-Post) und Regers entzückende Ballettsuite. Leider war der Besuch beschämend gering.

Walther Cropp.

PLAUEN. „Das lachende Haus“, 3 Akte für Musik von Karl v. Levetzow, Musik von Hans Albert Mattausch. Uraufführung.

Es gibt eine Erzählung von Maupassant, betitelt „Der Hafen“. Dort kehrt nach fünfjähriger Abwesenheit ein Matrose nach Marseille zurück und besucht mit seinen Kameraden ein Bordell. Die Dirne, mit der er Stunden der Lust verbracht, fragt ihn nach dem Schiff „Salvator“ (es war sein Schiff!) und nach dem Matrosen Cölestin Duclos (das war er selbst). Er sagt ausweichend, daß er diesen C. D. kenne. Da berichtet sie, daß seine Eltern und der Bruder in einem Monat am Typhus gestorben seien. „Und die Schwester?“ fragt C. aufspringend. „Bin ich“ schluchzt die Dirne. Nun bekennt er sich als Bruder und sie berichtet ihm,

(Fortsetzung auf Seite 252)

wie sie zur Dirne geworden. Ich weiß nicht, ob v. Levetzow diese Novelle kannte und benützte. Selbst wenn das der Fall ist, so hat er diese Geschichte sehr geschickt weitergesponnen, fein psychologisch gestaltet, logisch aufgebaut, scharfe Gegensätze herausgearbeitet, das tieftragische Moment bis zur fieberhaften Spannung gesteigert. Das alles verrät den geistvollen und zugleich routinierten Kenner aller bühnenwirksamen Mittel. Wie markant ist die Gestalt der Margot gezeichnet! Sie, die selbst sich als Verlorene bezeichnet, kann das Glück kaum fassen, aus den Niederungen des Lebens wieder emporzusteigen. Strahlend blüht sie auf, als sie (im II. Akt) vor ihrem „lachenden Haus" steht und der geliebte Andrè ihr die schöne Umgebung zeigt. Sie bittet die kleine Fifi: „Verzeih, daß ich so glücklich bin," während die trauernde Fifi fleht: „Verzeih, daß ich noch nicht mit lachen kann". Dann der furchtbare Umschwung: Andrè läßt sich ihre Papiere geben, um das Aufgebot zu bestellen. Jubelnd stürmt er fort, gebrochen kehrt er wieder. Er hat erfahren, daß Margot seine Schwester ist. Maßloser Schmerz, fast Verzweiflung beider. Er will wieder zur See. Der Anfang des III. Aktes bestätigt Margots sicheres Gefühl, daß Andrè sie nicht verlassen kann. Er kommt zurück, um mit ihr zu sterben. Sie trinken den Giftbecher, sich beugend dem grausamen Schicksal, aber in unendlicher Liebe.

Von dem Komponisten, einem Schüler Draesekes, Schuchs und Rappoldis, wurden bereits die Opern „Graziella" und „Esther" in zahlreichen Städten mit ausgezeichnetem Erfolge aufgeführt. Auch in dieser Oper erkennt man den erfahrenen Praktiker. Durchaus modern gehalten, aber ohne die albernen Auswüchse und Gesuchtheiten geht die Musik überall lebhaft mit der Handlung, fließt ungezwungen, hebt, untermalt und charakterisiert treffend, kurz, sie befriedigt vollauf. Trotz der sehr reichhaltigen und stark instrumentierten Partitur hat man nirgends das Gefühl des Überladenen. Interessanterweise schließen die Akte stets mit einem Septakkord, der wohl auf die unerfüllten Wünsche der Liebenden deuten soll. Sogar der Schluß der ganzen Oper besteht in einem Septakkord, wenn man die gleichzeitig erklingenden Akkorde in reinem C-Dur und reinem A-Moll so deuten will. Am gehaltvollsten ist in jeder Beziehung der II. Akt, wo das Orchester ebenso prächtig aufleuchtet, als wundervoll vertieft. Ganz überraschend aber wirkt der Schluß des III. Aktes mit dem Vaterunser. — Die Aufführung unter Dr. Ernst Cremer kann als völlig gelungen bezeichnet werden. Der Beifall war stark und anhaltend.

Karl Kluge.

WEIMAR. Mit den „Schneidern von Schönau" hat Brandt-Buys ohne Zweifel einen Ton angeschlagen, der auch in Weimar einer Rattenfänger-

(Fortsetzung auf Seite 254)

weise ähnlich die Hörer lockte. Im Spielplan der modernen Oper fehlte bisher ein Werk, das mit der Musikalität eines Lortzing die Flüssigkeit einer Shakespeare-Handlung verbindet. Priska Aich und Hans Grahl waren ausgesuchte Vertreter der beiden Hauptrollen.

Der Christmond brachte dann noch zwei musikalische Erlebnisse, die festgehalten werden müssen. Das Sinfoniekonzert der Nationaltheaterkapelle enthielt Bruckners unvollendete IX. und Schuberts C-Dur. Als Sohn eines persönlichen Brucknerschülers und glühender Verehrer seiner ursprünglichen Musik war ich direkt begeistert von der hervorragenden Wiedergabe dieses Werkes, das unter dem Führerstabe Dr. Praetorius' zu einem gewaltigen Gemälde aufglühte. Schuberts C-Dur ließ für mich noch einige Wünsche offen. Ein ebenso starkes wie nachhaltiges Erlebnis war der Klavierabend von Elly Ney in der Gesellschaft der Musikfreunde. Sie ist und bleibt die geborene Ausdeuterin für Beethoven, Schubert und Chopin. Dagegen scheint mir Brahms unter ihren Fingern nicht warm werden zu wollen.

Man sprach auch bei uns schon von einer Erstaufführung der neuen Oper Hindemiths. Nach allem, was man so hört und liest, hoffe ich, daß wir hier in Weimar von einem derartigen „musikalischen Bluff" gnädig verschont bleiben! E. A. Molnar.

Musikleben im Waldenburger Industriegebiet

Die erste größere Choraufführung im Herbst brachte der evang. Kirchenchor zu Gottesberg mit dem 42. Psalm v. Mendelssohn unter Leitung des Unterzeichneten. In Waldenburg folgte unter Kantor M. Hellwig der „Samson" von Händel, wobei neben den Chören vor allem Bruno Sankes (Baß) gedacht sei. Bemerkenswert waren auch die Leistungen des Kammerchores des Waldenburger Konservatoriums unter Musikdirektor Herzig (alte Meister), sowie ein Totensonntagskonzert des Lehrergesangsvereins unter Hellwig, mit fein abgetönten Chören und Bachs Präludium und Fuge in D für Orgel. Zwei Orgelkonzerte Händels sind erstmalig in unseren Programmen aufgetaucht, das F-Dur-Konzert, vom Unterzeichneten gespielt, und das G-Moll-Konzert, gespielt von Gerhard Schwarz. Gedenken wir nun noch eines Einführungsabends in „Peer Gynt" durch die Waldenburger Bergkapelle (Musikdirektor Kaden), so wären die wichtigsten Ereignisse der Vorweihnachtszeit erwähnt.

Wolfgang Auler, Gottesberg i. Schl.

AUSLAND:

PRAG. Am Prager tschechischen Nationaltheater gelangte Vitězslav Novaks neueste Oper „Großvaters Vermächtnis" zur Erstaufführung. Nováks Musik zu diesem

(Fortsetzung auf Seite 256)

phantastischen und national gefärbten Märchenspiel ist eminent lyrisch; in der weichen Stimmungszeichnung, die sich sogar auf Tonartwahl und Rhythmus erstreckt, mehr noch als in seiner letzten, lyrischen Märchenoper „Die Laterne". Ganz wundervoll ist wieder, wie immer bei Novák, die harmonische Struktur, prächtig die oft volkstümlich eingängliche melodische Linienführung seines Tonsatzes, stimmungsreich und blendend die Farbenskala seiner Instrumentation. Schade, daß das formal schöne und im Ausdrucke edle Werk der entsprechenden stilistischen Geschlossenheit entbehrt. Der Erfolg der Oper, um deren musikalische Ausführung sich Opernchef Ostrčil sehr verdient gemacht hatte, war laut, aber nicht spontan.

Der Prager deutsche Kammermusikverein, an dessen Spitze gegenwärtig der Prager Musikgelehrte Prof. Dr. Heinrich Rietsch steht, beging im Dezember 1926 die Feier seines fünfzigjährigen Bestehens. Die umfangreiche, ebenso gründlich wie sorgfältig verfaßte Festschrift zu diesem Anlaß hatte der Prager deutsche Tondichter und Musikschriftsteller R. F. Procházka verfaßt. —ek.

ST. GALLEN: Der Schweizer Komponist Gustav Haug hat ein abendfüllendes Männerchorwerk für Tenorsolo und Orchester, „Werden" benannt (nach Texten verschiedener Dichter), geschrieben. Das hochinteressante, schwere und wirksame Werk erlebte seine Erstaufführung aus dem Manuskript durch den St. Gallener M.-G.-V. „Harmonie" und machte einen überwältigenden Eindruck. Das große, anstrengende Tenorsolo sang mit bestem Erfolge Valentin Ludwig-Berlin, der im letzten Augenblicke für den verunglückten Karl Erb eingesprungen war. P.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Die Edition Euterpe, Stuttgart-Zürich, hat zwecks Veröffentlichung sämtliche hinterlassenen Manuskripte des verstorbenen Komponisten Marco Enrico Bossi erworben; darunter befinden sich bedeutende Chor- und Instrumentalwerke.

Im Steingräber-Verlag, Leipzig, ist soeben ein Orgelwerk des nordischen Komponisten Fridthjov Anderssen erschienen, betitelt „Fantasie über den Choral: Aus tiefer Not", das in sinfonischer Weise das Choralthema verarbeitet. Das in einer Fuge gipfelnde Werk zeichnet sich durch herbe Größe aus und ist dabei sehr dankbar zu spielen.

Im gleichen Verlage hat vor kurzem Karl Erbe unter dem Titel „Der junge Quartettspieler" eine Quartettsammlung erscheinen lassen, die in geschickten Verarbeitungen klassischer und romantischer Tonstücke den Bedürfnissen der im Anfangsstadium befindlichen Quartettspieler aufs beste entgegenkommt.

Ernst Roters erspielte sich in Paris mit seiner Sinfon. Suite für Klavier und Orchester in einem Konzert des Orchestre Philharmonique einen starken Erfolg. Roters wird das Werk in der nächsten Saison in Holland spielen.

Im Rahmen der Magdeburger Theaterausstellung wird Wagners „Liebesmahl der Apostel" szenisch zur Aufführung kommen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

94. JAHRG. LEIPZIG / MAI 1927 HEFT 5

Etwas über deutsche Musikanschauung

An Hand von Bachs Choralkantate: Christ lag in Todesbanden

Von Dr. Alfred Heuß.

I.

Unsere Leser werden es begrüßen, wenn wir uns in diesem Heft nicht wiederum mit Beethoven beschäftigen, und zwar deshalb, weil sich wohl jeder von der Flut Beethovenaufsätze, die von allen Seiten auf ihn drang, erholen möchte. Ist dies aber geschehen, so heißt es noch aus verschiedenen Gründen auf Beethoven zurückkommen. Vorliegender Aufsatz hätte auch schon im April erscheinen sollen, und zwar im Hinblick auf das Osterfest. Wenn er erst jetzt erscheint, so bedarf es einiger erklärender Worte. Schon letzten Herbst anläßlich des Berliner Bachfestes wurde versprochen, auf Bachs einzig dastehende Choralkantate „Christ lag in Todesbanden" einzugehen, und zwar aus Gründen tieferen Verständnisses und mißverständlicher Auffassung. Weiterhin gilt es gerade heute, eine deutsche Musikauffassung, d. h. eine solche, die sich vornehmlich aus den Werken unserer großen Meister ergibt, an immer neuen Beispielen herauszuarbeiten, und zwar deshalb, weil nur allzuviele Köpfe damit beschäftigt sind, uns dieser Musikanschauung zu entfremden. Das geschieht nicht zum wenigsten durch eine Einstellung zu großen deutschen Meistern, die diese ihres innersten Wesens entkleidet und ihnen eine Musikanschauung unterschiebt, die sich der heute immer mehr breitmachenden nähert. Wird dabei der Riß zu offenkundig wie gerade auch gegenüber Beethoven, so wird heute allerdings im gewissen Sinn erfreulich kurzer Prozeß gemacht: Man stellt der Beethovenschen die eigene Musikanschauung entgegen und zeigt dadurch, daß man unmöglich mit Beethoven etwas Ernstliches noch zu tun haben könne, dabei ziemlich unverhüllt durchblickend lassend, daß beileibe nicht etwa unsere Zeit, sondern eben Beethoven auf falschem Gleise sich befinde [1]). Anders stehen, wenigstens zur Zeit noch, die Verhältnisse gegenüber Bach, der die sehr zweifelhafte Ehre genießt, von den glorreichen „Führern" unsrer Musik sowohl in seinen Werken wie in seiner Musikan-
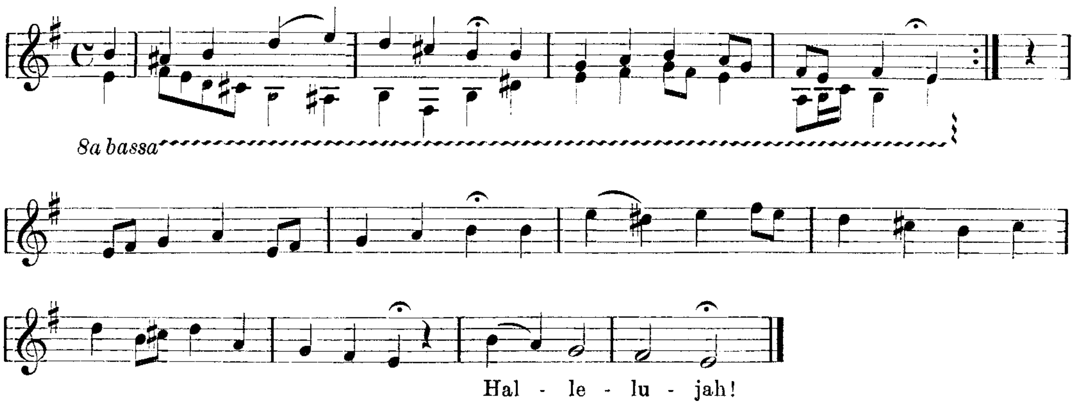
[1]) Hierüber liegen nunmehr zahlreiche Äußerungen von mehr oder weniger wichtigen Vertretern der modernen Musik vor und gerade auch hierauf soll später noch im Besonderen eingegangen werden. Unser Aufsatz „Beethoven in der Gegenwart" hat lediglich etwas „vorgegriffen".

schauung — die doch wohl zusammengehören dürften — sehr ernst genommen zu werden. Weit überzeugender als an Beethoven läßt sich deshalb zur Zeit eine deutsche Musikanschauung an Mozart oder an Bach entwickeln, weshalb eine Beschäftigung mit ihren Werken fortwährend zu den nötigsten Arbeiten unserer Zeitschrift gehört. Und zwar auf jener eigentümlich deutschen Grundlage, die immer wieder den innersten Menschen im Künstler als das Treibende und Richtunggebende offenbar macht, und bei keinem anderen Volke auch nur entfernt in diesem Maße anzutreffen ist. Weshalb es denn anderwärts weder einen Tristan noch eine Zauberflöte, weder eine Neunte Sinfonie noch eine Matthäuspassion gibt. Gerade diese Grundlage soll aber, als höchst verdächtig im rein musikalischen Sinne, entfernt werden, und die hieran arbeiten, sind nicht nur Vertreter der modernen Musik, sondern auch solche anderer Richtungen und „Disziplinen". Noch nie in der ganzen Geschichte der Tonkunst ist ein so erbärmliches Gezeter wegen des „Außermusikalischen", ohne welches es nicht eine einzige wahrhafte Gesangskomposition gäbe, angestimmt worden, wie heute und seit Längerem. Allerdings begreiflich! Denn wer genau fühlt, daß er selbst keinen Menschen von wirklichem Wert in die Wagschale zu legen hat, muß, um überhaupt sich ernst nehmen zu können, in einem Nurmusikalischen sein Heil suchen, weshalb jede Art primitivster Musik ebensohoch zu bewerten ist wie künstlerisch und menschlich hochstehende. Wir sind denn auch in unserem „urmusikalischen" Drange so weit gekommen, den Vokalkomponisten Bach möglichst ohne geistig-seelischen Untergrund verstehen zu wollen, ganz gleich, wie man es mit Beethoven gemacht hat. Und die hier das „absolute" Fähnlein flattern lassen, sind nicht etwa die modernen Komponisten — denen ist der vokale Bach genau so gleichgültig wie dem Verfasser des Buches über den linearen Kontrapunkt —, sondern eine nicht kleine Gruppe Musikwissenschaftler vornehmlich um Hermann Abert herum, der seine Auffassung hierüber in einer umfangreichen Arbeit „Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts" (Archiv für Musikwissenschaft V, 1. Heft) mit hinreichender Deutlichkeit niedergelegt hat. Der Wind weht nun einmal seit längerer Zeit ganz „absolut", und da denn doch gerade ein Bach unzweifelhaft ein sehr musikalischer Herr war, also der ärmlichen geistigen „Krücken" sicherlich nicht bedurfte, um Musik abzulassen, so mußte er solche doch weit eher aus seinen sicher urmusikalischen Fingern gesogen, als seinem ganzen inneren Menschen entströmen lassen haben. So ists nun einmal heute. Ein Kind, das aus frohem Herzen ein Blümlein besingt, weiß besser über die Entstehung von Musik Bescheid als die, die es berufsmäßig wissen sollten. Wir werden's noch so weit bringen, daß Bach den Leuten genau so verdächtig wird wie Beethoven, und haben es dann wenigstens wieder zu einer neuen Bachauffassung gebracht. Das ist zum wenigsten ebenfalls etwas wert!
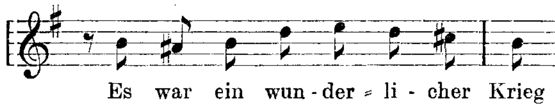
Doch nun zum wahren Bach. Die Entstehungszeit der Ostersonntagskantate „Christ lag in Todesbanden"[1]) ist unbekannt. Stilistische Eigentümlichkeiten scheinen für eine frühere Zeit zu sprechen, die ungemeine Geschlossenheit und reifster Ernst eines Mannes für eine spätere, und zwar kämen die ersten Leipziger Jahre in Betracht. Es liegt jedenfalls ganz im Wesen Bachs begründet, wenn sowohl die altertümliche, von Luther neu gefaßte mittelalterliche Dichtung und die ebenfalls nur vom seelischen Standpunkt des Mittelalters aus verständliche, überaus schwermütige, gar nicht osterfrohe Melodie auf ihn altertümelnd gewirkt hätten. Unter den erhaltenen Kantaten steht sie insofern einzig da, als Bach nichts als die sieben Strophen des Kirchenlieds benützt und über

[1]) Eine Einzel-Partiturausgabe der Kantate, von Siegfried Ochs besorgt, findet sich bei E. Eulenburg, ein sehr guter, von Gustav Schreck herrührender Klavierauszug bei Breitkopf & Härtel.

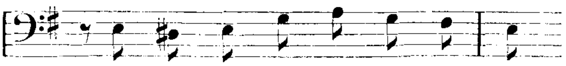
jede einzelne eine Komposition geschrieben hat, das Ganze mit einer kurzen, aber streng programmatischen Sinfonia einleitend. Hier sei auch ohne weiteres begonnen. Es ist bis dahin entgangen, daß diese instrumentale Einleitung nicht nur so im allgemeinen die Chormelodie heranzieht, sondern unmittelbar auf die Musik der zweiten Strophe, den Triosatz für Sopran, Alt und Baß über: „Den Tod niemand zwingen kunnt" bezug nimmt. Damit sind wir auch gleich im seelischen Mittelpunkt des Werkes angelangt, wenn der Leser sich auch zunächst mit der Choralmelodie bekanntmachen muß (den Text findet er in jedem Kirchengesangbuch), und zwar in der Fassung Bachs, der sie in der siebenten und letzten Strophe einfach choralmäßig bringt:
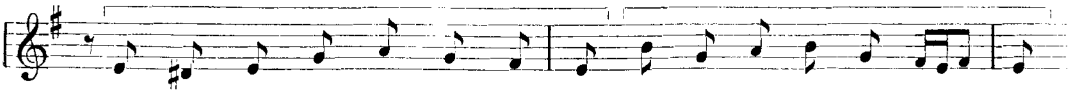


Streng genommen steht diese Melodie in zwei Tonarten, sofern sie in unserm H-Moll beginnt und sich erst in der zweiten Zeile in die Final-Tonart E-Moll begibt, was bei mittelalterlichen Melodien etwa vorkommt. Auch später, in der vierten und fünften Zeile, spielt H-Moll, die Oberdominantentonart, noch eine ausgiebige Rolle. In heutigen Gesangbüchern findet man auch die Melodie durch Änderung des zweiten Tones ais in a der E-Moll-Tonart angepaßt. Wie aus dem beigegebenen Baß ersichtlich, hat Bach die Grundtonart durchzudrücken versucht, sofern er mit dem E-Moll-Akkord beginnt. Da er aber sofort gezwungen ist, die Dominante von H-Moll zu bringen, und auch weiterhin die ganze erste Zeile in H-Moll zu halten, so wirkt eigentlich dieser E-Moll-Anfangsakkord als Unterdominante von H-Moll. Es ist somit eine recht wunderliche Sache mit der Tonart dieser Melodie, und in der vierten Strophe mit dem Anfang: „Es war ein wunderlicher Krieg" arbeitet Bach mit dieser Eigenart ganz bewußt, um dem Jnhalt des Textes nachzukommen. Er beginnt nämlich ohne Baß mit dem Tenor in Verkürzung der Melodie:



Wie man sieht, ist die Melodie als solche streng gewahrt und kann, da jede Begleitung fehlt, nur als H-Moll-Melodie aufgefaßt werden. Und nun ereignen sich höchst wunderliche Dinge: die zweite Choralzeile, in E-Moll stehend, wird ebenfalls in Verkürzung gebracht mit Kadenz in E-Moll. Das ist alles soweit in Ordnung. Nun aber bringt Bach, in E-Moll bleibend, die, original in H-Moll stehende erste Zeile, nochmals, aber in E-Moll:



so daß er, führe er dementsprechend fort, geradezu nach A-Moll gelangen müßte oder aber, verbliebe er in E-Moll, folgende Melodie erhielte:



also zwei E-Moll-Zeilen nacheinander. Bach will aber ganz anderes, nämlich nach H-Moll, womit er begann, zurück. Und so moduliert er tatsächlich, und zwar auf kürzestem Wege — denn er hat bei der Verkürzung des Themas keine Zeit zu verlieren — im vierten Takt nach H-Moll, bekennt also nachdrücklich, daß er die H-Moll- und nicht die E-Moll-Tonart im Auge gehabt. Ist dies alles „wunderlich", so noch viel mehr das Folgende. Der Satz steht nun in ausgeprägtem H-Moll, eine Umdeutung der ersten Zeile durch Benutzung des E-Moll-Akkords — wie in der Hauptfassung der Melodie — ist nun unmöglich, und da erst jetzt die Melodie als Cantus firmus einsetzt, muß Bach die erste Zeile, die in der Dominante der Haupttonart steht, in Fis-Moll bringen, der Dominante von H-Moll, und ganz konsequent die zweite Zeile in H-Moll. Von hier verfolge man nun diesen Satz weiter, er spielt sich nicht zwischen H-Moll und E-Moll, wie die Originalform, sondern zwischen Fis-Moll, H-Moll und E-Moll, also zwischen drei Tonarten, ab, und dies alles auf Grund der ganz gleichen Melodie. Das Ganze ist ein derart „wunderlicher" Tonartenkrieg, daß jede weitere Erörterung, ob Bach sich auch in dieser Strophe textlich gebunden, d. h. als echter deutscher Meister dem Text geistig gedient habe, überflüssig wird. Und hier angekommen, muß ich wörtlich anführen, wie sich zu der Stelle im besonderen und zu diesen Fragen im allgemeinen ein jüngerer Vertreter der Musikwissenschaft äußert, und zwar einzig deshalb, damit in diesen Grundfragen völlige Klarheit herrscht und jene Scheidung der Geister sich vollzieht, die nun einmal im Hinblick auf die Zukunft der deutschen Musik dringend notwendig ist. Dr. F. Blume (Berliner Universität) schreibt im Festbuch zum Berliner Bachfest (Breitkopf & Härtel, S. 19) über unsern Satz:

Alle vier Stimmen zusammen bringen die vierte Strophe, nur vom Generalbaß begleitet, mit cantus firmus im Alt. Hier berührt es fast merkwürdig, daß der Text, der vom Krieg zwischen Tod und Leben spricht, Bach nicht zu lebhafterer Ausmalung veranlaßt hat, wenn man nicht eine dahingehende Absicht in der kräftigen Bewegung der konzertierenden Stimmen sehen will. Die Häufigkeit, mit der solche Erscheinungen in den Bachschen Kantaten auftreten, zeigt, daß es verfehlt ist, immer und in erster Linie nur nach Anregung des Musikers durch textgegebene Vorstellungen zu suchen; viele Sätze, besonders in den früheren Werken Bachs, sind eben nur aus absoluten musikalischen Qualitäten zu verstehen.

Da haben wir es überdeutlich genug. Es kommt dabei nicht darauf an, ob der Verfasser obiger Zeilen in diesem Einzelfall den geistigen Zusammenhang zwischen Wort und Musik erkannt hat — wir haben übrigens lediglich die Hauptsache ausgeführt —, derartige Dinge zu erkennen, sind wirklich nicht jedermanns Sache, wohl kommt es aber auf die Stellung zu diesen grundsätzlichen Fragen an, und zwar in entscheidendem Grade. Dr. Blume, stolz wie ein Spanier auf den heute alleinseligmachenden Standpunkt, belehrt und ruft uns zu: Bildet euch doch nicht ein, daß gerade Bach, ein derartiger Urmusiker, sich so sonderlich um den Text im Sinne der Anregung gekümmert hat. Freilich hat er das oft getan, aber lange nicht so oft, als man euch glauben machen wollte. Wie sollte er auch, er hats doch auch wirklich nicht nötig. Denn eigentlich bedeutet es immer so etwas wie ein Armutszeugnis, wenn ein Komponist, sei's ein vokaler

oder gar ein instrumentaler, außermusikalische Anregungen bezieht, weil er dadurch zeigt, daß er sie braucht. Und das Echt-Musikalische ist mit reinmusikalisch gleichbedeutend. Wir werden es auch sicher noch so weit bringen, daß Bach auch in seinen Gesangswerken in diesem Sinne aufgefaßt wird, und jeder, der bei Bach nach außermusikalischen Anregungen fahndet, sich zu schämen hat. Bach selbst gibt dieser Anschauung recht. Seht einmal hier zu: die Worte handeln von Krieg, einem wunderlichen Krieg. So nahe es doch liegt, diese Vorstellung aufzugreifen und eine recht stürmische Kriegsmusik zu schreiben, Bach verzichtet darauf. Grund: Er bedarf der Anregung nicht und verfährt rein musikalisch. Also weg mit dieser Auffassung. Usw.

Dieser verwaschenen, und untüchtigen, dem Wesen übrigens jedes großen Gesangskomponisten widersprechenden Musikanschauung gilt es nun eben mit größter Entschiedenheit die andere entgegenzustellen: Die textliche Anregung ist für einen Bach und jeden anderen echten Vokalkomponisten — auch über das Mittelalter ist noch keineswegs das entscheidende Wort gesprochen — derart selbstverständlich, vor allem aber innerlich notwendig, daß er eine Verlegenheitsmusik zu schreiben gezwungen ist, findet er im Text nicht jenen geistigen Angriffspunkt, an dem sich seine musikalische Erfindungskraft entzünden kann. Ein Bach wie ein Mozart will und muß, um vor sich, seinem künstlerischen Gewissen, bestehen zu können, die Gewißheit haben, daß er nichts, gewissermaßen keine Note, schreibt, die er nicht gerade auch im geistigen Sinne voll und ganz verantworten kann. Je größer ein Komponist, um so stärker dieses sein Verantwortungsgefühl. Gerade die großen Meister, die über ein fast unermeßliches, rein musikalisches Besitztum verfügen, sind auf Grund einer inneren Stimme, die man Gewissen nennt, förmlich gezwungen, nichts zu schreiben, was sie nicht geistig verantworten können. Und sie wissen auch aus künstlerischen Gründen genau, warum; sie wissen, was heute die ganzen Halbköpfe, die über Musik schreiben, nicht einmal mehr ahnen können, daß sie diesem von Innen auferlegten Zwang das Beste ihrer Musik verdanken. Und weiter: Ein Meister dient nicht etwa seiner Kunst als solcher, denn diese beherrscht er als Meister, wohl aber dient er seinem Vorwurf, dem Außermusikalischen, dem über jeder Einzelkunst stehenden allgemein Menschlichen, und zwar dient er diesem mit einer oft derart dämonischen Hingabe, daß die betreffende Kunst als solche etwa sogar vergewaltigt wird. Er knechtet sie oft förmlich, nimmt gerade soviel Rücksicht auf sie, als im Hinblick auf die ästhetische Schönheit dringend notwendig ist. Selbstredend ist eine harmonische Einheit zwischen den beiden Kräften das eigentliche Ziel, im ganzen auch bei den großen Meistern das Allgemeine, wird aber doch öfters nicht erreicht — auch bei Bach nicht — und will etwa sogar nicht erreicht sein, wie nicht selten bei Beethoven. Die Kunstanschauung der großen deutschen Meister ist der heutigen vollkommen, wie Tag und Nacht, entgegengesetzt; immer das Gegenteil von dem, was heute und seit Langem als das Wahre angesehen und in den Himmel erhoben wird, ist im Hinblick auf die großen Meister das Richtige. In diesen entscheidenden Fragen läßt sich auch kein Kuhhandel abschließen, weiß man einmal, wie diese Meister nicht nur gearbeitet haben, sondern arbeiten mußten. Alle diese grundlegenden Fragen haben unmittelbar mit Musik auch gar nicht viel zu tun, wohl aber mit dem ganzen inneren Menschen im Künstler. Ist dieser schlapp, brüchig und ohne Verantwortungsgefühl, so wird und muß es auch seine Kunst sein, und gerade beim deutschen Künstler ist es im stärksten Grade verhängnisvoll, wenn er Kunst und Menschen in jenem Sinne trennt, daß er dem letzteren die Türe weist. Und gerade dies ist heute der Fall, dieses denkbar unnatürliche Verhältnis soll das wahre sein: Ein Bach soll nicht seine ganze, auf allgemein menschlichen Vor-

würfen stehende Gesangsmusik mit seinem innersten geistig-seelischen Sein durchdrungen, sondern sie möglichst rein musikalisch gedreht, fabriziert haben. Was seinen höchsten Ruhm ausmacht, dieses sein Verantwortungsgefühl, wird ihm heute verdacht, und da es denn doch trotz allem mißlich ist, daß gerade Bach, zur Zeit noch die festeste Säule der deutschen Musik, sich falsch zur Musik eingestellt habe — zu derart ungeheuerlichem Unsinn gelangt man, so Bach von der Zinne der heutigen „Musik"-Köpfe betrachtet wird —, so weist man frohlockend auf Beispiele hin, in denen er so vorgegangen sei, wie die heutige Schulweisheit es als das Wahre ansieht; daß man sich dabei als unfähiger Erklärer erweist, spielt selbstverständlich keine Rolle. Ganz gleich hat man es mit Beethoven gemacht, als man ihm glatthin die Ideen absprach und über diese seine Witze riß. Und was war schließlich der Erfolg? Die Entthronung Beethovens. Stein um Stein bröckelt von der im besonderen deutschen Musikanschauung ab, haben wir, unter besonderer Mitwirkung gerade auch der Universitätsmusikwissenschaft, auch Bach zu einem, wenn auch „genialen" Musiksimpel gemacht, dann sind wir so ziemlich am Ende unsres Musiklateins und können die deutsche Musik zu Grabe tragen, statt dessen aber bei den Negern in die Schule gehen. Da gehts ja wirklich rein musikalisch-elementarisch zu, und Auseinandersetzungen gibts nicht mit der Psyche, wohl aber mit dem Phallos. Aber das steht schließlich immer noch höher als eine, man kann kaum anders sagen, reinmusikalische Selbstbefriedigung an reiner Musik, die nie etwas anderes sein kann als bessere oder schlechtere Gehirnmusik. Mit unverhüllter Offenheit geben dies moderne Komponisten auch zu, sie betonen, der eine mehr schnoddrig (z. B. Krenek), der andere halb verzweifelt, daß die gegenwärtige Musik dem Menschen von heute nichts mehr angeht. Jede Bäckerei, schreibt H. H. Stuckenschmidt in einem „Sozialisierung der Musik?" überschriebenen Aufsatz der Vossischen Zeitung vom 19. Februar, sei wichtiger, nur Film und Jazz noch lebendig. Die heutige Kunstmusik hänge in der Luft, der Nachwuchs der Musiker quäle sich in hoffnungsloser Verwirrung. Nun ja, so mußte es kommen, und etwas Verwunderliches ist auch gar nicht dabei, und zwar alles infolge der herrschenden Musikanschauung. Der ganze Spuk wäre aber sofort zerstoben, wenn eben die Komponisten wüßten, worauf es außer der Musik sonst noch ankommt. Stellt volle und ganze Menschen hinter sie, Menschen mit Phantasie, starkem Herzen und frischem Geist, Menschen mit Charakter und dem Blick für die Tiefen und Höhen des Menschenlebens, und mit einem Mal werdet ihr, so ihr euer musikalisches Handwerk beherrschen gelernt habt und natürlich die nötige Begabung besitzt — starke rein musikalische Begabungen gibts heute sogar die Menge —, mit einem Male werdet ihr da sehen, daß eure Musik auch dem Menschen von heute etwas zu sagen hat und sie euch als ihr besseres Selbst begrüßen und feiern. Da werdet ihr, nebenbei gesagt, auch mit einem Blicke erkennen, daß die Mittel der modernen Musik viel zu enge gefaßt, dazu unnatürlich und verschroben, kurz fast ganz und gar untauglich sind, um einem vollen, ganzen Menschen im Musiker, im Komponisten, genügen zu können und er infolgedessen andere braucht. Eins geht ins andere, eins hängt vom andern ab. Vor allem aber, mit der heutigen Musikanschauung und einer ihr entsprechenden Musik lockt man weder einen Hund vom Ofen noch einen heutigen Menschen von der Jazzband weg.

Hier müssen wir heute abbrechen, ohne noch zu unserm eigentlichen Thema zu kommen, der zweiten Strophe der Bachschen Choralkantate. Man findet sie nebst der Sinfonia als Musikbeilage diesem Heft beigegeben, und es ist ganz gut, wenn der Leser sich mit dieser Musik beschäftigt, bevor wir es unserseits tun. Da gibts noch allerlei über deutsche Musikauffassung zu sagen.

Ein Brief R. Pohls an Franz Brendel[1)]

(Veröffentlicht von Joseph von Engel)

Dresden, 18. März 54.

Lieber Freund!

Ich bin mit dem Lesen Ihres Buches soeben erst zu Ende. Daß es nicht früher geschah, ist die Schuld einer kleinen nicht abzuweisenden Kunstreise, die ich mit meiner Frau unternehmen mußte, und die mich 2 Tage kostete. Ich habe mich dabei eben noch so sehr erkältet, daß ich seitdem sehr unwohl bin, und absolut nicht fähig war, Ihr Buch hintereinander zu lesen — ein Stück Arbeit, das ich mir nicht einmal in gesunden Tagen zumuten möchte. — Dadurch leidet aber die Kritik, die ich darüber für Wiegand mache, keinen Abbruch. — Ich besprach mit Wiegand hier — leider nur sehr flüchtig, da ich eben abreiste — am Dienstag das Nötigste. Da ergab sich denn, daß Ihr Drängen, am 16. März die Kritik zu liefern, übereilt war. Hätte ich den Termin eingehalten, so wäre es zum Nachteil der Kritik und Ihres Buches geschehen. So gab mir eben Wigand freiwillig Zeit bis morgen. Ich begreife Ihr Überstürzen nicht bei einer Sache, die das wahrlich nicht verträgt. Genug — meine Kritik ist nunmehr zwar nicht ausführlich — denn dazu müßte ich mehr Raum haben, und Voraussetzungen machen oder Entwicklungen geben, die beide für die Jahrbücher verfrüht wären — aber doch nicht übereilt, und gibt wenigstens eine Andeutung des Kernes der Sache, ohne auf das Spezielle und Abweichende einzugehen.

Ich habe über Ihr Buch meine eigenen Ansichten, die ich öffentlich nicht aussprechen werde, Ihnen aber privatim nicht verschweigen kann. Es sind ganz prächtige Sachen darin, vortreffliche Episoden, feine Beobachtungen, neue Gesichtspunkte, treffende, abschließende Aussprüche — aber als ein Ganzes halte ich es formell für verfehlt. Die Einteilung des Ganzen ist trefflich, der Ideengang klar, naturgemäß, logisch, die Resultate sind meist anzuerkennen, aber im einzelnen ist die Darstellung oft unerträglich. Ich mache mich anheischig, ein Viertel des ganzen Buches zu streichen, und es soll dadurch um das Doppelte gewinnen. Es sind Wiederholungen in Unmasse darin, Wendungen und Worte, von denen ich voraussehe, daß sie von den Gegnern sogleich als Stichworte wieder aufgegriffen werden, weil Sie eine eigene Konsequenz darin haben, dergleichen, oft ganz glücklich gewählte Bezeichnungen und Ausdrücke, sogleich zu Tode zu hetzen. Von Ihrem Stil war ich ohnehin nie ein großer Verehrer. Er ist nicht gefeilt, zu flüchtig, nicht abgerundet. Kurz, das Formelle ist verfehlt, und das tut mir leid, weil es dem Buche schaden wird. Ich versichere Ihnen, daß hintereinander nicht durchzukommen ist und doch ist der Gegenstand an sich so fesselnd und interessant, daß dies eine Kleinigkeit, ein Vergnügen sein müßte, wenn Sie es dem Leser nicht gar so schwer gemacht hätten.

Man fühlt heraus, daß das Buch nicht aus einem Gusse ist. Daß es nicht hintereinander gearbeitet ist, wäre kein Vorwurf, aber Sie hätten das Ganze beenden und dann erst feilen und zusammenschneiden sollen. So merkt man eben zu sehr, daß Sie vom Schreibtisch aus die Druckerei frisch versorgten, und im Flusse des Hintereinander vergaßen, daß ein gedrucktes Buch auch sein Nebeneinander hat. Wenn Sie dieselbe Rotstiftkritik, der Sie Ihre Mitarbeiter so beharrlich unterwerfen, an sich selbst ausgeübt hätten, so wäre das ganze jetzt auch nach formaler Seite zu retten, eine Verantwortung, die ich nicht zu unternehmen wage.

[1)] Die literarischen Führer der neudeutschen Musikbewegung, welche in den fünfziger Jahren des vor. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte, waren Brendel und Pohl. Der Schreiber dieses Briefes, Richard Pohl, geb. zu Leipzig 1826, hat durch seine Biographien über Wagner und Liszt, seine Übersetzung der Schriften Berlioz's (4 Bände) und viele Kritiken (unter dem Pseudonym Hoplit) sich ein ehrenvolles Andenken in der Musikliteratur gesichert. Er vermählte sich mit Frl. Eyth, die als hervorragende Harfenvirtuosin berühmt war, jedoch früh verstarb. — Der Brief ist an Franz Brendel, den Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik" — die Schumann begründete — gerichtet und die darin enthaltene scharfe Kritik bezieht sich auf Brendels Buch: „Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft", (Leipzig 1854, Verlag Bruno Hinze) 278 Seiten. (Das bei dem Herausgeber befindliche Original des Briefes wurde von demselben bei einer Autographen-Versteigerung in Leipzig erstanden.)

Das zweite, was ich Ihnen vorwerfe, ist die Ungleichheit der Ausführung. Manches berühren Sie kaum flüchtig, anderes wird zu sehr ausgequetscht. Es ist kein gleichmäßiges Verhältnis in der Bearbeitung. Dies mag allerdings in den Materien teilweise liegen — wo Sie aber sagen, daß man nur andeuten könne, daß ein Abschluß nicht vorliegen kann, usw., sind Sie oft flüchtiger, als nötig und wünschenswert, umgekehrt an anderen Orten umständlicher als angenehm ist.

Ich vermisse ferner eine gewisse Gründlichkeit in den Belegen, in den Voraussetzungen usw. — die nicht zu umgehen ist, wenn man als Historiker auftritt. Und das sind Sie doch. Wagner als Künstler hat mehr Freiheit; Sie als Kritiker mußten sich einer gewissen Gesetzmäßigkeit mehr fügen, als Sie taten. So ist denn in der Tat Weniges, was man wirklich in Ihrem Buche erschöpft nennen könnte, und dies mußte doch die Aufgabe der ersten Abschnitte sein, das Alte vollständig zu erschöpfen. Hier dürften Sie nicht einzelne Belege, mit — „u. A.", „z. B.", „um nur Eines zu erwähnen" und „nur das Nötigste zu erledigen" — bringen. Hier galt es Schritt für Schritt zu gehen. So sind z. B. die Kapitel im 2. Abschnitt „Conservatorien" und „Topographie" höchst skizzenhaft, letzteres viel zu flüchtig und unvollständig, ersteres viel zu ängstlich und diplomatisierend! Hier ist Ihre schwache Stelle, ebenso wie da, wo sie genötigt sind, Wagner polemisierend gegenüber zu treten! Ich habe oft lachen müssen, wie Sie sich dabei drehen und wenden und ihm Zucker streuen, damit er die bitteren Pillen nicht merken soll. An anderen Stellen erinnern Sie mich an Antonius in „Julius Cäsar" mit seiner Volksrede, welche vergeblich beschwichtigt, aber die Revolution erregt, mit ihrem „doch Brutus ist ein ehrenwerter Mann!"

Sie ziehen eigentlich Wagner-Brutus den ganzen Boden seiner Entwicklung unter den Füßen weg — so daß, wenn Wagner die Ihrige, ihm nunmehr gewissermaßen oktroyirte Basis **nicht** anerkennt — was ich fürchte — oder wenn es der gegnerischen Kritik gelänge, Ihre Voraussetzungen eben so anzuzweifeln, wie Sie die Wagnerischen unterminiert haben, — daß dann das Ganze einen sehr harten Stoß erhält! Wagner hängt dann vollkommen in der Luft, und Leute wie die Grenzboten und Hinrichs erhalten unerhoffte Verstärkung! —

Ihr Buch ist im höchsten Grade gefährlich. Ich kann mich des Gedankens noch nicht erwähren, daß es zu früh zugekommen ist. — Weiter wäre für das Buch besser gewesen und für die Sache auch. Schlönbach wird der entgegengesetzten Ansicht sein, doch das überzeugt mich nicht! Wenn Wagner sich hier nicht klug benimmt — was kaum vorauszusetzen ist, da er in solchen Dingen sehr eigensinnig und empfindlich ist — so können wir es erleben, daß sich unsere Partei in Wagnerianer und Brendelianer spaltet — die Orthodoxen von den Rationalisten sich trennen, ein Schauspiel, wie Luther und Calwin einst darboten — geben. — Wagner ist viel zu subjektiv, um Ihre Entwicklung gelten zu lassen, — andererseits ist die seinige noch gar nicht abgeschlossen, so daß Sie nicht einmal so weit gehen durften, als Sie gegangen sind, ohne ihm individuell zu nahe zu treten. Endlich ist unsere Partei (theoretisch) noch zu klein, als daß solche Spaltungen jetzt gut sein sollten. Jetzt aber muß sich jeder Einzelne erklären, und da sollen Sie einmal sehen, was herauskommt. — Es ist denkbar, daß jeder vom anderen differiert, es ist sogar wahrscheinlich — und dieses Schauspiel der freiesten Diskussion jetzt schon den Gegnern, ich möchte sagen, aus Übermut zugeben, ist sehr verfrüht, denn grade was die Theorie betrifft, haben wir fast lauter Gegner. Die Opern stehen weit fester. —

Was mich betrifft — so ist jetzt der Zeitpunkt gekommen, mich über Wagner auch auszusprechen, und überhaupt mein Glaubensbekenntnis zu geben. Ich fordere dieses Recht, das Sie mir so gut als anderen zugestehen müssen. Uhlig, Raff, Krüger, Bülow, Schöffer, alle haben es der Reihe nach zu Anfang getan, ich fordere es erst nach 2jähriger tätiger Mitarbeiterschaft. — Ich fordere aber auch den Raum dazu. Ich tue es mir für allemal ab — aber ordentlich. Ihr Buch gibt mir die Veranlassung dazu. Es muß sie mir geben, da ich in der Zeitschrift gar nicht darüber sprechen kann, ohne meinen Standpunkt dabei zu berühren. Ich behandle demgemäß Ihr Buch als Leitartikel, fordere aber Raum und Zeit, die Sache ist zu wichtig und mir persönlich zu nahe. — Denn Sie werden sich erinnern, daß ich außer über

Wagners Opern noch nicht ein Wort über Wagner gesagt habe, das bringt mich in den Verdacht eines blinden Nachbeters und Verehrers, wie schon öffentlich ausgesprochen wurde. Natürlich hält man mein Schweigen für Zustimmung, mein Verschweigen der Mängel für Anerkennung derselben als Vorzüge. Und doch bin ich so wenig absoluter Wagnerianer, daß ich sogar im Lohengrin am Text und an der Musik ganz bedeutende Ausstellungen machen müßte, wenn ich einmal im detail darüber käme. — In der Theorie neige ich mich mehr zu Ihnen als zu Wagner, aber nicht unbedingt. In vielem werde ich mit Raff mehr übereinstimmen, — ich beurteile das aus den Fragmenten, die er mir aus seinem Buche mitteilte. — Kurz — ich wahre meine Selbständigkeit, namentlich dem Kunstwerk der Zukunft gegenüber, über das ich noch nicht ein Wort verloren habe, weil ich da meine eigenen Ansichten festhalte: daß die Kritik zwar aufräumend, vorbereitend, selbst in gewisser Hinsicht synthetisch verfahren solle und müsse, daß wir ferner jetzt in einer entschieden kritischen Periode leben usw., — daß aber die Kritik nie absolut feststellen kann, was in Zukunft geschehen **muß**. Das kann sie nicht, denn soweit reicht die Sehergabe nicht. Es können Umstände eintreten, welche gar nicht zu berechnen sind — und jedenfalls klingt es mehr pathetisch als wahr, vom Kunstwerk der Zukunft so bestimmt zu sprechen, als wäre es schon da. — Mir ist auf dem Titel die „Zukunft" immer zuwider gewesen, weil das anmaßend klingt, ohne doch erschöpfend zu sein.

Lebte Uhlig noch — so würde der Ihnen wieder hier beweisen, daß ich charakterlos bin, obgleich ich noch nie meine Meinung ausgesprochen habe! — Dazu war Zeit. Vor der Hand wollte ich nur helfen aus dem Gröbsten herauszuarbeiten, die gemeinschaftlichen Gegner zu bekämpfen, das Allgemeine zu retten usw. — Sie haben aber selbst die Losung gegeben, daß ich reden muß, zumal ich Ihr Buch besprechen soll. Eine Referiermaschine bin ich nicht. Also los. Das vergessen Sie aber nicht, lieber Brendel, daß Sie in diesem Fall nicht Redakteur sind, d. h. mir nichts streichen dürfen! Wenn es auch über Sie hergeht, müssen Sie es sich gefallen lassen, denn diesmal „kommt der Bauer über den Jäger", wie es im „Freischütz" heißt. Also Gedankenfreiheit! und Raum! das verlange ich, sonst bespreche ich Ihr Buch nicht. — Bei Wigands Jahrbuch ist das was ganz anderes, da trat ich anonym auf, habe keine Verpflichtung, mich und meine Meinung zu zeigen, oder zu machen, muß von vorne anfangen, aus dem Gröbsten heraus arbeiten, habe ein Publikum, das nicht au fait ist, kurz kann mich an das allgemein Gute halten und das Übrige übergehen, das geht in der Zeitschrift nicht. Hoplit hat da ein Wort mit Brendel zu sprechen, das geht die Zeitschrift, Wagner, alle Interessenten weit mehr an, wenn es auch nicht interessant für sie ist. Lassen Sie sich aber nicht bange sein. Mit mir haben Sie noch den leichtesten Stand. Mit Uhlig wären Sie gar nicht fertig geworden und vielleicht zerfallen. Raff steht für sich, Hinrichs ist nicht beizukommen, weil er schweigt, was Wagner tut ist zweifelhaft, mit Köhler haben Sie einen schweren Stand, denn er ist verletzt durch Ihre Kritik seines Buches und schreibt mir sehr kleinlaut: „Was wird Wagner sagen?" Liszt wird nicht herausgehen mit seiner Meinung, Cornelius ist ein Starrkopf — kurz es gibt Teufelei. Das schadet gar nichts und wäre sogar gut, wenn wir weiter wären. Sie hätten warten müssen, bis die Nibelungen heraus waren, wenigstens der I. Teil. Das ist meine Ansicht. Ich kann mich täuschen. Desto besser; hoffentlich erleben wir noch ein gutes Stück Gegenwart — aber die „Zukunft" erleben wir nicht. Dazu gehören Generationen, und es steht in Gefahr, daß Wagners „Kunstwerk" auch in den nächsten Generationen so isoliert bleibt, daß das wirkliche „Kunstwerk der Zukunft", wenn es einst entsteht, das „Wagnerische Kunstwerk" für antiquiert erklären muß, insofern es auf tatsächlicher Ausführung beruht. Das hat allerdings mit der Theorie nichts zu tun, gibt aber immer ein Dilemma, weil Mißverständnisse sehr nahe liegen und Ihr Buch dieselben nicht alle so beseitigt hat, daß man sich darüber vollkommen beruhigen, die Sache auf sich beruhen lassen und nun getrost immer weiter bauen könnte. Soweit sind wir noch nicht! — und doch ist das der Standpunkt, den Sie herausfordern, oder doch begründen wollen. Ich bin sehr gespannt, was Wagner sagen wird. Nur weiß ich nicht, ob ich es erfahren werde! Das hängt von Ihnen ab, denn es ist nicht einmal wünschenswert, daß er sich sogleich öffentlich

ausspricht, ohne sich brieflich Ihnen erst mitgeteilt zu haben. Ich wünsche von Herzen, daß ich zu schwarz sehe, aber so viel versichere ich Ihnen, daß ich wünschte, Ihr Buch besäße die Mängel nicht, die es immerhin besitzt — weil dadurch eine abweisende Kritik einen Schein von Berechtigung erhält, die auch den Kern der Sache, der ganz gut ist, angreifen und nun Wagner und Sie zugleich in Frage stellen kann und wird. Ein Evangelium der neuen Zeit besitzen wir leider nicht. Wagners Schrifen galten bisher dafür — und man konnte das stillschweigend bis auf weiteres (am liebsten bis nach Wagners Tode) gelten lassen — weil Wagner eine Natur ist, auf die sich nicht rechnen läßt. Ihr Buch ist ebensowenig ein Evangelium, dazu ist es zu wenig bestimmt, zu wenig concis, ganz natürlich, weil eine Theorie noch verfrüht ist. Die Pointe Ihrer Schrift bleibt für das Publikum trotz aller Weiterentwicklung, Ihrer destruktiven Kritik der Wagnerschen Schriften und darauf werden die Gegner sich steifen und natürlich nur das herausheben, was sie brauchen können. — — — — —

Kennen Sie die reaktionären Briefe von Sobolewsky aus der Ostpreußischen Zeitung besonders abgedruckt? Gutzkow (dem ich Ihr Buch gab) gab sie mir ironisch! Es ist wohl das Gemeinste und Dümmste, was jetzt gegen Sie und gegen unsere Partei geschrieben ist. — Sobolewsky schont Wagner und schmeichelt Liszt, haut aber auf uns los. Das ist die neueste Politik der Gegner und diese erhält nun leider durch Ihr Buch Nahrung. Die Scheidung in Brendelianer und Wagnerianer wäre aber die allerentsetzlichste und die Folgen nicht abzusehen.

Sobolewsky muß geantwortet werden. Wenn ich nicht irre, sagten Sie mir schon, daß Köhler ihm antworten wollte, oder es bereits getan hätte. Dann heraus damit, auf jeden Fall fordern Sie Köhler auf, es zu tun, denn er ist ebenso angegriffen als Sie. — Ich tue es nicht. Übrigens täuschen Sie sich, wenn sie glauben, Gutzkow sei der Ihrige. Er wird vielleicht schweigen, aber gewonnen ist er nicht. Dazu ist er viel zu sehr spezifischer Dichter und Diplomat. Auch ich werde anfangen zu diplomatisieren. Ich habe mir die Hörner bald abgelaufen, und Hoplit wird bald verschwinden. Wie er wieder auftaucht, das hängt von Ihrer Stellung ab, die Sie nunmehr konsequent einhalten müssen, während wir alle uns erst noch zu erklären haben und dann sehen müssen, ob wir uns auch vertragen können. Denn Sie stellen jeden auf einen Scheideweg, aber als unbedingten Wegweiser nehme ich Sie nicht an.

Mein Standpunkt ist folgender:

Was Ihre Entwickelung der frühreren Zustände, Ihre Polemik gegen Wagner betrifft, bin ich fast durchgängig mit Ihnen einverstanden. Ich sehe aber mit Raff nicht die Notwendigkeit eines Aufgehens sämtlicher Künste im Kunstwerk der Zukunft ein. Ich erkenne, daß Nebeneinander beider als Notwendigkeit an, solange die Menschen, die Verhältnisse nicht total andere sind als jetzt, Verhältnisse, die nicht zu zerstören sind, solange die Freiheit des künstlerischen Schaffens vorwaltet. — Mir kommt es immer vor, als fühlten Sie das selbst und hätten das Kunstwerk der Zukunft als Durchgangspunkt (während es bei Wagner Endpunkt ist) nur darum beibehalten, um Wagner nicht zu desavouieren. Eine solche Konzession war aber nicht notwendig, wenn Sie einmal so weit gegangen waren, als Sie es sind. —

Vielleicht habe ich Sie nicht verstanden? dann ist es aber nicht allein meine, sondern auch Ihre Schuld, denn ich bin doch sonst nicht auf den Kopf gefallen! Wenn ich Sie aber nicht vollkommen verstehe, wie sollen es erst andere, — Gegner, Indifferente, Dumme? Für mich speziell ist Ihr letzter Abschnitt, auf den Sie so großen Wert legen, der schwächste. Ich halte die ersten drei Abschnitte für die gelungensten, namentlich den dritten.

Nun noch kurz die Beantwortung Ihres Briefes.

Sie können einmal das Streichen nicht lassen — also mußten in der Krebsiade doch ein unschuldiger Satz weg. Hätte ich mehr Zeit und Laune, so würde ich mich darüber nochmals an Ihnen reiben, aber mir ist die ganze Sache jetzt zum Speien reif. Ich gehe nächstens wieder auf den Krebs los, — und lasse mir dann Ihr Streichen nicht mehr gefallen. Diesmal wollte ich, daß niemand etwas an der Erklärung aussetzen könnte und schwieg. Ist sie verfehlt, so ist's Ihre Schuld, denn die Erklärung, die Sie mir zurückgeschickt haben — auf Gleich's! weisen Rath war die richtige. Ich bin in solchen Dingen nicht so blind, wie Sie glauben! —

Da das Ding nun in der Zeitschrift erscheint, sind Abzüge kaum möglich. Die ganze Nummer abziehen lassen, ist eigentlich falsch. Habe ich aber nichts zu bezahlen, als die geringen Papiere und Druckkosten für 100 Exemplare (à 1 Bogen) so sei es darum. Hinze wäre aber imstande, mir jeden Abzug als Nummer à 5 Pf. zu berechnen, und dafür bedanke ich mich! —

Senden Sie Berlioz Flucht nach Egypten!

Volkmann wird zuerst abgetan und sich nicht daran erbauen, ich habe mich auch nicht erbaut. Sie drängen mit Sachen, die noch ganz frisch sind. Sowie Sie etwas bringen, soll es gleich abgetan sein. Bringe ich etwas, was nicht angekündigt war, so kann's 1/2 Jahr warten! Das ist unser ewiger Streit. Ich bin kein Lohnarbeiter, sondern arbeite nach Bedürfnis, sonst hole der Teufel die ganze Kritik.

Senden Sie alles was Sie von Journalen haben. Fragen Sie bei denen, welchen Sie dieselben borgten, ob nicht noch Reste da sind. Ich bin überzeugt, daß Sie von den Musical World, die Nr. 1 und 2 erhalten haben und ebenso alle Nummern des italienischen Journals. Ich kann diese Woche nichts Neues senden, lege daher meinen Artikel über die Oper gehörig zugestutzt bei und empfehle ihn und mich des allerhöchsten Wohlwollens! Amen!

R. Pohl.

Ich habe den beifolgenden Artikel um 5 Seiten gekürzt also auf 13 gebracht. — Er nimmt nun 7 Spalten ein. — Ich bitte drucken Sie ihn bald, denn nach der Besprechung Ihres Buches ist er nicht mehr am Platze und ist keine Zeit mehr dazu. — Heben Sie mir den Artikel auf jeden Fall auf, auch nach dem Druck! —

Das absolute Gehör und der Charakter der Töne und Tonarten[1])

Von Albert Wellek, Wien

Anmerkung der Schriftleitung: Wir treten hiermit in die Erörterung der Frage der Tonarten-Charakteristik ein und bringen zunächst eine Arbeit von Albert Wellek.

Ad 1): Wir halten Weiß für die Farbe der Freude; die Chinesen halten es für die Farbe der Trauer. Der eine hält Grün für die Farbe der Hoffnung, der andre für die der Sättigung und Bescheidung. Dennoch bleibt Grün Grün und Weiß Weiß und beide voneinander sehr deutlich verschieden, auch ihrem Wesen nach. Daß dieses sich in Worten und Begriffsformeln weder so noch so eindeutig und für jedermann befriedigend festlegen läßt, beruht auf dem Wesen der Sinnesempfindungen überhaupt, die durchaus nur Gegenstand der inneren Erfahrung und weiter nicht bestimmbar oder definierbar sind. Für Grün gibt es eben letzten Endes immer wieder nur eine Umschreibung oder Erklärung: nämlich Grün, ebenso für A-Dur immer wieder nur A-Dur; — und wer es nie erfahren hat, dem werden es keine Worte und Definitionen der Welt vermitteln. Ebenso ist auch der Gefühlston, der einer Farbe oder Farbenharmonie inne — wohnen mag, sehr relativ und in Worten kaum zu deuten. Goethe in seiner Farbenlehre hat es in seiner Weise versucht; jeder von uns, und jeder in anderer Weise, wird anderer Meinung sein. Haben die Farben deshalb keinen Charakter? — Und hat man etwa überhaupt ein Gefühl gefunden, das sich „allgemeingültig" definieren ließe? etwa gerade das allererste Substrat der Kunst: das Gefühl des Schönen oder des Erhabenen?

Ad 2 und 3): Daß das Meistersinger-Vorspiel, wie jedes andere Meister-Stück, wie auch immer transponiert, sein eigentlichstes Wesen nicht verändert, beweist wohl, daß der Geist, oder die Gestalt, den Stoff zwingt und in seiner Eigenbedeutung vernichtet; nicht aber, daß an diesem Stoff durch die Verschiebung keine wesentliche Veränderung vor sich gegangen wäre.

[1]) Erwiderung auf Dr. Max Ungers Aufsatz im Februar-Heft (S. 81ff.) der Zeitschrift. — „Für die Leser der Z. f. M.": Es ist ein wenig beschämend, daß Männer, die ernste Musikforscher sein wollen, das Ergebnis einer langwierigen Debatte, wie ich es im letzten November-Heft (S. 618) in einer langen Kette von Begründungen festgestellt habe, dadurch umstoßen wollen, daß sie in einem Satze und ohne einen einzigen Gegengrund, bloß mit neuerlicher Berufung auf die Physik, die in der Frage des Anschlags auf dem Klavier als völlig belanglos erwiesen wurde, einfach nur wiederholen, was zu allem Anfang der Debatte behauptet und endlich soweit widerlegt worden war.

Die mannigfachen, hauptsächlich historischen Schwankungen der Stimmung sind im großen ganzen als äußere Anzeichen der gewaltigen Umwälzungen zu werten, denen das Musikempfinden und Musikhören im Laufe der Zeiten unterworfen ist. Darüber hinaus sind hierin wieder beredte Beweise für die große Anpassungs- und Umdeutungsfähigkeit des menschlichen Ohres gelegen, welcher (der von Dr. Unger zu Unrecht angegriffene) Hermann Stephani neuerdings ein überaus lichtvolles Schriftchen: „Grundfragen des Musikhörens" gewidmet hat. Dieser sehr achtenswerten Quelle zufolge kann ein Ton bis zur Spannweite eines Vierteltons (nach beiden Seiten) umgehört werden, und dies ist eben der Grund, warum eine Tonart auch bei sehr erheblichen Schwankungen der zugrunde liegenden Schwingungszahlen dennoch in ihrem Wesen und Charakter dieselbe bleiben kann. Überdies dürfte sich erst seit der Festlegung einer Einheitsstimmung das Stufenbewußtsein herausgebildet haben, mit dem wir heute den Tonarten gegenübertreten. Ob sich nun bei einer so großen Abweichung, wie der der amerikanischen oder englischen Stimmung von der unsrigen, das Ohr „an die neue Stimmung gewöhnt" oder nicht, ist durchaus nicht von vornherein ausgemacht, sondern individuell: Die Feinhörigkeit widersetzt sich, aber die Umhörungs-Energie, die Stephani mit Recht als eine hochzuwertende musikalische Fähigkeit veranschlagt, sucht diesen Widerstand zu überwinden. Gelingt ihr dies nicht, so ist die Wirkung der fremden Tonart für den Musiker gewiß überaus störend.

Aus eigener Erfahrung[1]) kann ich berichten, daß es mir in England, nach anfänglicher Mißstimmung des Ohres, doch ziemlich bald gelungen ist, mich zu akklimatisieren (vielleicht sogar im wörtlichen Verstande: unter dem Einfluß der veränderten Umgebung). Hingegen konnte es mir noch kürzlich zustoßen, daß selbst der Unterschied zwischen einem etwas überspitzten Kammerton und dem Normalton mir beim Anhören von Kammermusik im Laufe eines vereinzelten Abends die peinlichste Ungewißheit verursachen konnte. Denn das Ohr, das durch Gewöhnung an (oft ja noch unternormale) Klaviere einseitig und sogar ein wenig falsch eingestellt sein mochte, faßte ganze Partien um einen Halbton höher auf als geschrieben und empfand sie also sehr befremdlich; und eher nur durch Sammlung und Willen vermochte es sie in die richtige und angemessene Lage umzudeuten.

Dr. Ungers Schlußsentenz möchte ich also folgendermaßen umprägen: „Schließlich macht doch der Ton, nicht seine zufällige Schwingungszahl die Musik". Der Ton nämlich — das ist das grundsätzliche Mißverständnis — ist eine psychologische und nicht eine physikalische, exakt an die Schwingungszahl gebundene Tatsache. D. h. (mit Keyserling zu reden): wie immer, schafft auch hier die Bedeutung den Tatbestand. So kann akustisch ein und derselbe Ton auf dem Klavier zwei psychologisch, d. h. musikalisch durchaus entgegengesetzte Tatbestände: „cis" und „des" bedeuten und mithin tatsächlich auch erschaffen. (Nach Stephani sind es nicht weniger als 9 verschiedene Bedeutungsmöglichkeiten, die der Ton, ohne selbst seine physikalische Beschaffenheit im mindesten zu ändern, im temperierten Systeme hat.) Der „Name" des Tones ist bei weitem nicht so „zufällig" und belanglos wie eben seine „exakte" physikalische Beschaffenheit. Denn der Name und das Notenzeichen gibt die Norm an, als welche er vom Künstler gedacht ist, und an welche er in jedem konkreten Falle durch das schöpferische Hören des Genießenden angepaßt werden soll.

Natürlich werden ältere Musikwerke, die noch an keine feste Stimmungsnorm gebunden waren, meist gerade in die Zwischenräume des durch das stets neue Erleben der Normalstimmung uns eingeprägten Stufennetzes fallen müssen. Es würde wohl in einen Irrgarten ungelöster und vielleicht überhaupt unlösbarer Fragen führen, sollte man entscheiden, wie die Tonlagen, in denen etwa Bach seine Werke gedacht hat, psychologisch sich zu jenen verhalten haben mögen, in denen wir sie heute erleben. Eine Rückgewöhnung wäre hier wohl schwer denkbar, und eine nur annähernde Rücktransposition auf eine andere Stufe unseres Normalstufennetzes könnte gewiß nur eine irreführende Vorstellung geben; denn zweifellos wären wir nicht imstande, sie in jene historisch gewordenen und überdies stets schwankenden exakt nicht wohl verbürgbaren Zwischenräume hinein- und umzuhören.

---

[1]) „. . . Er führt sodann mit viel Humor
sich selbst als lehrreich Beispiel vor."

Zu behaupten, die Töne und Tonarten hätten keine „Charakteristik", d. h. keinen ihnen eigentümlichen und sie voneinander unterscheidenden Charakter, heißt behaupten, daß sie außer den rein physikalischen Eigenschaften überhaupt keine besonderen Eigenschaften haben: daß es „Tonfarben" nicht gebe. Dies also (daß ein Ton wie der andre sei) kommt der Behauptung des Farbenblinden gleich, der erklärt, „Farben "seien Einbildung und „Aberglauben"; wo andre Leute von Gelb und Blau reden, gebe es nur einen kleinen Unterschied an Helligkeit.

Der Vergleich trifft aufs genaueste zu; denn rein physikalisch sind die Farben (so gut wie die Töne) nichts weiter als Schwingungswellen von unterschiedlicher Länge und Frequenz: und der gewaltige (den meisten so wohlbekannte) Charakterunterschied der Farben als seelischer Eindrücke geht aus diesen quantitativen, nicht qualitativen Verschiedenheiten in keiner Weise hervor. Nur in einer Äußerlichkeit hinkt der Vergleich: nämlich rein zahlenmäßig. Denn allerdings ist Farbenblindheit die Ausnahme, hingegen absolutes Gehör, ja überhaupt der Sinn für die Qualitäten oder „Farben" der Töne gewiß verhältnismäßig selten. Andrerseits wieder bei weitem nicht so selten, als oft gerade diejenigen meinen, die davon geringschätzig sprechen (— und die es selber nicht haben). Dies kommt daher, daß man, durch den superlativischen Klang des Wortes „absolut" verleitet, unter „absolutem Gehör" zu gerne ein vollkommenes: gewissermaßen ein absolut absolutes Gehör fingiert, das es in Wahrheit kaum geben dürfte. Das absolute Gehör ist bei seinen verschiedenen Trägern von sehr verschiedener Ausdehnung, Gleichmäßigkeit und Treffsicherheit. Man kann z. B. auf dem Klavier vollkommen zuhause sein und trotzdem auf der Orgel keinen Ton erkennen. Oder wieder sind viele Leute, die mühelos imstande sind, eine Tonart wenigstens auf diesem oder jenem Instrumente frei zu erkennen, noch lange nicht fähig, einen unbezogenen Einzelton richtig anzusagen. So bekommen wir immer wieder zu hören, auch große Musiker, z. B. sogar Wagner, hätten kein absolutes Gehör gehabt. Dies kann natürlich nur von diesem Unbegriff von „absolutem Gehör" aus gelten; denn daß diese großen Komponisten mindestens einen tieferen inneren Sinn für das Individuelle (den Charakter) der Töne gehabt haben müssen, ist klar: wie wären sie sonst zu Meistern der Töne geworden? Von Wagner im besonderen haben wir sogar ein eigenes Bekenntnis: jenes von der Eingebung seines Rheingold-Motivs durch einen Traum, in welchem er ein Rauschen im Es-Dur-Dreiklang zu hören glaubte. (Was will man noch mehr?) — Und überdies: in wie vielen Fällen sind diese Fähigkeiten der Empfindung, besonders aber auch die zugehörige Richtung der Urteilskraft nicht so weit gediehen (oder zu dunkel geblieben), als daß ein genaues Bewußtwerden und eine treffsichere Klassifizierung des Wahrgenommenen möglich wäre! Nichtsdestoweniger ist eine unklare Empfindung höchst real vorhanden und seelisch um gar nichts weniger wirksam, als wenn sie klar erkannt: nicht bloß perzipiert, sondern apperzipiert wird.

Das absolute Gehör ist eben weit davon entfernt, nur „eine wünschenswerte Gedächtnisfähigkeit" zu sein, vielmehr bedeutet es einen bestimmten Reichtum, ein gewisses Plus der oft kaum halbbewußten Empfindung. Dieser mehr oder minder hellsichtige Sinn für die „Tonfarben" ist von den feineren Verschiedenheiten der Klangfarben, auf welche Dr. Unger sehr treffend hingewiesen hat, natürlich ganz unabhängig. Mir selbst ist es nicht selten vorgekommen, daß ich beim ersten Anschlag etwa eines C-Dur gerade auf einem alten Klavier augenblicklich H-Dur empfand, also eine „Farbe", die auf einem richtig gestimmten Klavier nicht mit drei Untertasten, sondern mit zwei schwarzen und einer weißen hervorgebracht wird.

Nur wer aber bis zu dem Grade musikalisch und überdies nicht durch einen mißverstandenen Empirismus[1]) darin gehemmt ist, daß er wenigstens ein unterbewußtes dunkles Verhältnis zu der Individualität der einzelnen Töne unseres Systems in sich erkennt, der kann doch eigentlich in unsrer Frage überhaupt erst mitreden.

[1]) Der müßte nicht vor, sondern nach dem Kriege „geschlafen" haben, wer der Nachkriegszeit „rationalistische Einstellung" zum Vorwurf machen wollte. Denn gerade mit dem Kriege hat der Positivismus nach langer Vorherrschaft endlich abgewirtschaftet und einer geistigeren Weltanschauung Platz gemacht. In der Wissenschaft freilich ist jeder derartige Gegensatz nur ganz scheinbar: denn wenn jemand z. B. meint, die Schwingungszahl und -weite, überhaupt die Quantität und nicht die Qualität sei es, was die Musik macht, so huldigt er keineswegs einer „rationalistischeren" Anschauung, sondern ist ganz einfach im Irrtum — also gerade ganz unrational! D. h. er äußert sich so nicht als guter Physiker, sondern als schlechter Psychologe.

Nun ist ja zwischen Allgemeingültigkeit und Vorhandensein überhaupt doch wohl ein gewisser Unterschied. Manche Erscheinung ist in ihren Auswirkungen zu fein und zart, als daß es jedermanns Sache wäre, sie wahrzunehmen; dennoch ist einer, der so begnadet ist, überhaupt nichts davon zu verspüren, bei weitem noch nicht berechtigt zu sagen, so etwas gebe es einfach gar nicht!

Eine Form des absoluten Gehörs z. B., und zwar die des visuellen Musikertyps, kann das Farbenhören (und Tönesehen) sein: im Bewußtsein des Farbenhörers wird die Qualität — was wir sonst nur bildlich Tonfarbe nennen — durch die feste Verknüpfung mit einer Farbenvorstellung unfehlbar festgelegt. Doch finden sich wohl auf der ganzen Welt kaum zwei Farbenhörer, die in ihren Parallelen von Tönen und Farben genau übereinkommen würden. Tut dies dem Vorhandensein, ja selbst einer gewissen Allgemeingültigkeit der Erscheinung auch nur den mindesten Abbruch? Auf Tönesehen beruht unsere gesamte Notenschrift, von den Lektionszeichen und Neumen herauf bis zu unserem Fünf-Linien-System; die Anlage vieler, besonders altertümlicher Instrumente; ein Großteil unserer musiktheoretischen Namengebungen, besonders der Formbegriffe; die Jahrtausende alte Idee von der Sphärenmusik; die Tonmalerei (im wörtlichen Verstande): will sagen, die optische Tonmalerei, wie z. B. der Feuerzauber: wer verstünde ihn nicht?[1]) Dr. Unger selbst erwähnt das Aufwärtsstrebende der Kreuzvorzeichen und das Sinkende der B-Vorzeichen: auch ist das Tönesehen und allgemeingültig. Freilich wohl ist nicht jeder im strengsten Sinne Farbenhörer (wenn auch viel mehr es sind, als es sich selbst träumen lassen), nicht jeder hat auch nur einiges Verständnis für Farbenhören; dennoch wäre es äußerst fragwürdig, wollte er sich deswegen zu einem „unbedingten Verneiner des Vorhandenseins" einer solchen Erscheinung machen und sie ins Reich des „Musikaberglaubens" verweisen! Da möchte man denn doch dem ungenannten Gesinnungsgenossen mit seiner „unkontrollierbaren" „inneren Erfahrung" eine Verbeugung machen. Denn schließlich erkennt ja selbst die allereinfachste Schullogik und Schulpsychologie die „innere Evidenz" der subjektiven Wahrnehmung als einen elementaren, schlicht hinzunehmenden Tatbestand an.

Wenn also einzelne — und gewiß die besseren Musiker! — verschiedene Qualitäten und „Charaktere" der einzelnen Töne und Tonarten empfinden: was gibt es dann da überhaupt noch zu streiten!?

Mit der unanfechtbaren Tatsache des absoluten Gehörs ist die Tatsache der Tonarten-Charakteristik ebenso unanfechtbar gegeben.

Händels Ballettoper Ariodante am Stuttgarter Landestheater

Von Herman Roth

Händels Ariodante — richtiger wäre der ursprüngliche Titel des Salvischen Librettos: Ginevra — ist ein musikalisches Märchenspiel. Das Buch dramatisiert die aus Ariosts Rasendem Roland übernommene Geschichte von der schönen schottischen Königstochter, die durch die Machenschaften des „bösen" Herzogs Poliness nicht nur ihres Geliebten beraubt, sondern auch einem schimpflichen Tode preisgegeben, deren Tugend dann aber, wie sich's gehört, im rechten Augenblicke noch erkannt und belohnt wird. So die Intrige: Ginevra hat Ariodante erwählt, Poliness verschmäht. Poliness, der auf sie noch nicht verzichten will, spiegelt Ariodanten und, ohne sein Wissen, auch dem Bruder Ariodantes, Lurcanio, Untreue Ginevras vor, indem er Ginevras Kammerfrau Dalinda dazu bewegt, ihm in mondheller Nacht im Gewande ihrer Herrin eine zu deren Gemächern führende geheime Pforte zu öffnen. Ariodante, verzweifelnd, stürzt sich von einer Klippe in die See und wird totgeglaubt. Lurcanio, um den Untergang des Bruders zu rächen, klagt Ginevra vor ihrem Vater, dem Könige, der Unkeuschheit an. Sie wird gefangengesetzt und muß sterben, wenn ihr Ankläger nicht in einem Zweikampf-

[1]) Vgl. meinen Bericht über den „Ersten Kongreß für Farbe-Tonforschung in Hamburg" im letzten Heft (S. 222 ff.)

Gottesgericht fällt. Poliness, der sie verteidigt, unterliegt dem Lurcanio. Da kehrt Ariodante zurück. Die See hat ihn nicht behalten; durch Dalinda, die er aus den Händen der von Poliness gedungenen Mörder errettet hat, ist er über die Täuschung, der er verfallen war, aufgeklärt. Zudem legt der sterbende Poliness ein Geständnis ab. Ginevra und Ariodante werden wieder vereinigt „und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch".

Händels Musik zu diesem Text gehört nicht zu seinen stärksten Würfen. Das hängt einmal mit dem Gegenstande zusammen, der an sich eine leichtere Hand verlangte als die Haupt- und Staatsaktionen etwa der Haymschen Libretti, dann aber auch mit der Tatsache, daß das Werk langsamer, stockender entstanden ist als anderes. Trotzdem: die Musik ist voller Charme, und in den Szenen, in denen das Unglück über den König und Ginevra hereinbricht, erhebt sie sich zu wahrhaft Händelischer Höhe. Nicht den geringsten ihrer Reize bilden die köstlichen Ballettsätze, deren Einfügung durch die Anwesenheit der von Rich für Covent-Garden engagierten französischen Tanztruppe der Mademoiselle Sallé veranlaßt war. Geschichtlich haben wir es also hier, wie in den, dem Ariodante unmittelbar voraufgehenden und nachfolgenden, Werken (Pastor fido und Alcina), mit einer Vorstufe der Gluckschen Verquickung von italienischer Arienoper und französischer Chor- und Tanzoper zu tun; nur herrscht bei Händel im Gegensatz zu Gluck das italienische, das Element des Sologesanges, noch entschieden vor. Die Kombination ist im Ariodante nicht restlos organisch; erst in der Alcina amalgamieren sich die verschiedenen Elemente vollkommen und wächst dem Ballett eine bedeutsame Rolle innerhalb der Handlung zu.

Eine besondere Dringlichkeit, Ariodante auf die Bühne zu bringen, bestand aus den angedeuteten Gründen (Wert der Musik, Stellung des Balletts) einstweilen nicht: es warten noch wichtigere Händelsche Opern der Erneuerung. Nichtsdestoweniger wäre auch ihm bei angemessener Wiedergabe eine reiche und glückliche Gesamtwirkung zu sichern gewesen. Der Stuttgarter Aufführung blieb sie versagt.

Die Hauptschuld daran trägt Anton Rudolphs Textbuch (erschienen im Selbstverlag des Verfassers 1926), das prinzipiell auf einer Stufe steht mit Hagens Xerxeslibretto, also einen Rückfall bedeutet, vor dergleichen bewahrt zu bleiben nach Ralph Meyers Siroe und meinem Tamerlan man hatte hoffen dürfen. Rudolph unterwirft Salvi einer weitgehenden Umgestaltung. Er verkennt den Märchencharakter des Ganzen, seine reine und klare Naivität. Das schlicht Hingestellte genügt ihm nicht; er „motiviert" und verfehlt damit den spezifischen Stil, schafft einen Bruch zwischen Stoff und Darstellung. Bezeichnend für sein Verhältnis zur Aufgabe ist die Behandlung der Ginevra. Er stößt sich an dem Punkte, von dem bereits Ariost mit weltmännischem Lächeln über barbarische Justiz berichtet: an der Todesstrafe für Unkeuschheit. Deshalb läßt er Ginevra zum Beweis ihrer Reinheit den Tod selber fordern! Der Charakter wird aus den Angeln gehoben, die bei aller adligen Steilheit mädchenhafte Erscheinung zur bramarbasierenden Heroine, ihr Verhalten im Verlauf der Handlung geradezu widersinnig[1]).

Es versteht sich, daß der Bruch zwischen Stoff und Darstellung innerhalb des Librettos sich zum Bruch zwischen Musik und Libretto erweitert. Und zwar im ganzen wie im einzelnen. Es sei hier nur noch auf die — für die Rudolpsche Händelauffassung besonders charakteristische — Verarbeitung des Rezitativs hingewiesen, das vielfach unter Verschiebung der Grenzen von Rede und Gegenrede, Vertauschung von Personen und Stimmlagen zum zufälligen Substrat eines vom originalen vollständig abweichenden Textes wird!

Zum inadäquaten Libretto gesellten sich in der Stuttgarter Aufführung die gleicherweise inadäquaten Bühnenbilder Willy Baumeisters, eines dem Dessauer Bauhause nahestehenden Malers; eine an sich nicht uninteressante, in ihrer Art konsequente und reinliche Arbeit, aber als Hintergrund eines Händelschen Werkes und insonderheit eines Märchenspiels mit ihrer flachen und kahlen Geometrie schlechterdings unmöglich.

Die praktische Wiedergabe war zwischen die beiden dem Händelschen Werke und sich gegenseitig widersprechenden Gegebenheiten von Textbuch und Bühnenbild eingekeilt, die Regie Erhardts demzufolge notgedrungen schwankend, unsicher lavrierend. Überflüssig zu sagen,

[1]) Details habe ich gegeben in meinem Aufsatz „Händels Ballettoper Ariodante" Z. f. M. Dezember 1926.

daß die Musik, für die Carl Leonhardt und von den Sängern hauptsächlich Moje Forbach (Dalinda), Anita Oberländer (Ginevra) und Siegfried Tappolet (König) mit schönem Ernste sich einsetzten, als absolute Größe trotz allem wirkte. Welche Wirkung sie im Zusammenhang mit Wort und Spiel hätte haben können, wurde an den wenigen Stellen deutlich, an denen der Text sich dem italienischen Original einschmiegt und damit plötzlich die schlecht verpaßte Maske fällt, ein Menschenantlitz aufleuchtet; auffälligstes Beispiel Ginevras Arie Mi palpita il core (Was schlägst du, mein Herze).

Die Erfahrung der Ariodanteaufführung bestätigt aufs neue das Recht der Forderung nach Originaltreue der Textbearbeitung. Ich ergreife die Gelegenheit, diese Forderung noch etwas genauer zu präzisieren; wobei ich naturgemäß das Technische der Übersetzung als solcher und ihrer Anpassung an die gesanglichen Notwendigkeiten voraussetze. Wortübereinstimmung, bei Bedarf unter geschmeidiger Ausnutzung dichterischer Konstruktionsfreiheit und Verzicht auf den Reim, wo dieser sich nicht von selbst ergibt, ist die äußere Basis, die innere möglichste Kongruenz der Erregung, des Ausdrucks und damit — bei einem italienischen Text vor allem wichtig! — möglichste Kongruenz des Tempos. Das letztere gilt namentlich für die Rezitative, die, wie ich anderwärts[1]) bereits dargelegt habe, bei Händel die Affektladung für die Arie schaffen. Die Sprachgestaltung hat dabei einen Punkt zu berücksichtigen, den Verdi in seinem Briefwechsel mit Ghislanzoni über den Aidatext scharf herausarbeitet: die plastische Affektbetonung der Kernworte des Dialogs. In der Arie, überhaupt der „Vollmusik" zum Unterschiede von der „Halbmusik" der Rezitative ist der originalen Artikulation und Deklamation noch in besonderem Maße Aufmerksamkeit zu widmen. Händel entwickelt vor allem im Sologesang eine eigentümliche Kunst in der Differenzierung des Textes, treibt durch Variation in der Schwingung des Melos je nachdem verschiedene Elemente des Wortgefüges hervor und beleuchtet so den dargestellten Affekt von verschiedenen Seiten. Es ist wünschenswert, manchmal allerdings schwer erreichbar, die Übersetzung so zu gestalten, daß sie ihrerseits den Umbiegungen zu folgen vermag. Daß die „Ausdichtung" der Arien gerade diesen Reiz vernichtet, braucht kaum gesagt zu werden.

Ein Text, der den damit skizzierten Ansprüchen prinzipiell genügt, ist die unerläßliche und entscheidende Vorbedingung einer dauerhaften Erneuerung der Händelschen Oper. Denn nur von einem solchen Text aus ist der faktische dramatische Gehalt auszuschöpfen. Mit einem solchen Text, der das individuelle Leben der Musik zweifelsfrei herausstellt, erledigen sich selbstverständlich auch Experimente, wie die Darbietung eines Bühnenbildes von extrem-moderner Abstraktion in der Stuttgarter Aufführung eines war. Es kann nicht nachdrücklich genug erklärt werden, daß Händels Oper Raum braucht im Sinne des Barocktheaters, Tiefenausdehnung, ja Ferne. Dabei ist barocke Stilisierung der Einzelformen sehr viel minder dringlich als ausladende Architektonik, Symmetrie, die nur vorm Landschaftsbilde sich ein wenig lockern dürfte.

Die Darstellung im einzelnen erhält, sobald sich mit der Musik ein adäquater Text und ein angemessenes Bühnenbild verbinden, im wesentlichen von selbst die ihr notwendige Ausgewogenheit und Haltung. Der Neigung zur „tänzerischen" Interpretation der Gesangsmusik werden Grenzen gezogen. Der Stuttgarter Ariodante war besonders in dieser Hinsicht lehrreich, sofern er zeigte, daß die von Händel selbst streng durchgeführte Unterscheidung von Gesangs- und Ballettmusik die viel zu weit getriebene bewegungstechnische Auswertung der ersteren authentisch desavouiert.

Wie man sieht: wir sind noch weit entfernt davon, die Händelsche Oper zu unserm festen Besitz gemacht, ihren dramatischen Gehalt auch nur erkannt, geschweige denn zum Ausdruck gebracht zu haben; und die Stimmen, die von einer vorübergehenden Mode sprechen, scheinen heute noch nicht im Unrecht. Ob die Bewegung zugunsten des Händelschen Musikdramas weitergeht oder versandet, wird davon abhängen, daß ihm ohne voreilige Besserwisserei, ohne oberflächliche Modernisierungstendenzen, mit der Ehrfurcht, der einfachen Sachlichkeit begegnet wird, die ihm gebühren.

---

[1]) In meinem Aufsatz über Tamerlan im Programmbuch des Händelfests 1925.

Richard Grünwald und seine Volltonzither

Von Walter Flath, Radebeul bei Dresden

In seinen „musikalischen Zeitfragen“ (1903) berichtet Hermann Kretzschmar, daß Max II. von Bayern in seiner Sorge um deutsche Volksmusik eine Lehrerstelle für Zither gewünscht habe, diese aber von der Münchener Kgl. Musikschule abgelehnt wurde, weil die vorhandenen Kompositionen keinen Kunstwert besäßen. Kretzschmar fügt hinzu, daß wohl auch nicht bedacht worden sei, daß die Zukunft bringen kann, was der Gegenwart fehlt. Noch mehr wie vor einem Vierteljahrhundert gelten seine folgenden Worte: „Gegen alles, was zur Musik als dienende Kunst gehört, ist die Mehrheit der deutschen Musiker augenblicklich von einer falschen Vornehmheit erfüllt; einseitige Ansprüche an interessante Arbeit und modernen Charakter verhüllen ihnen . . . manches Bedeutende . . . — Auch die Furcht vor der Trivialität kann übertrieben werden.“

Nun ist nichts so sehr dem Fluche dieser Trivialität verfallen wie die Zithermusik, so daß sie bis jetzt kaum ernsthaft gewürdigt wird. Es ist inzwischen wieder einmal der „Winkel produktiv“ gewesen; und das kleine Honnef a. Rh. ist es, wo in jahrzehntelanger, mühevoller Arbeit auf jenem abgelegenen Brachfeld dieses Hausinstrumentes zäh und unverdrossen geackert worden ist. Richard Grünwald begann das fürwahr kühne Unternehmen, der Zither künstlerische Daseinsberechtigung zu verschaffen. Zunächst baute er die alte Zither um, teilte ihren Resonanzraum in viele kleine Fächer auf und gab ihr eine edlere Besaitung, so daß heute als etwas ganz Neues seine „Volltonzither“ vor uns steht. Wie so oft ist diese „Erfindung“ nicht die Tat eines geschickten Handwerkers, sondern die Ausgeburt einer starken, künstlerischen Kraft, die für ihre Gedanken das zeitgemäße Ausdrucksmittel von selbst „erfindet“. Grünwald ist in erster Linie schaffender Künstler, der als durchgebildeter Musiker imstande ist, der Zither „Originalkompositionen“ zu schenken, die prachtvoll gesund dem Schoß des Instruments entsprungen sich weise fernhalten von allen fatalen Überspanntheiten, und geschmackvoll „Alpenrosen-“ und „Edelweiß“-Kitsch vermeiden. Kommt noch zum Kunsthandwerker, der seine Instrumente selber baut und zum Komponisten, der sich die Stücke selber schreibt, die Virtuosität seines eigenen Zitherspiels. Ich hüte mich an dieser Stelle, von dem ersten Eindruck, da ich ihn hörte, zu berichten. — Mit dem ganzen Idealismus eines deutschen Künstlers, mit der diesem eigenen Zurückhaltung hat er sich in aller Stille einen kleinen Stab ihm Zugesinnter gebildet; sie bildet er — unentgeltlich — zu künstlerischem Spiel und zu Lehrern auf seiner Zither, der Volltonzither, heran; die weiter abseits wohnen, belehrt er durch seine Zeitschrift „Muse des Saitenspiels“, für die er mittlerweile tüchtigste Mitarbeiter zu finden gewußt hat. In dieser Zeitschrift wird man mit Staunen und Rührung lesen; Staunen ob des Ernstes, der Tiefgründigkeit, mit der an einer „Zither-Zeitung“ gearbeitet wird, wie hoch und weit sie ihre Ziele gesetzt hat; über den Rahmen einer bloßen Instrumenten-Fachzeitung weit hinausgehend berichtet sie ihren Lesefreunden über sämtliche Vorgänge auf musikalischem Gebiete. Es verdient ein Stück Anerkennung für sich, welch tüchtiges Erziehungswerk einem gewissen musikalischen Laienkreis gegenüber hier getätigt wird — Rührung andererseits, mit welcher Liebe versucht wird, Aschenbrödel Zither unsrer besten Volksmusik wieder Zugang zu verschaffen — beschämend aber, welchen Kampf die kleine tapfere Schar unter ihrem Führer Grünwald gegen die stumpfe Trägheit der Masse und gegen „falsche Zeugen“ zu kämpfen hat. Da liest man in ihren Blättern, wie sie selbst leiden unter der Verachtung dieses Hausinstrumentes, dieses üblen Requisits aller bayrischen Bierzelte (cf. „bayrische Zitherklänge auf der Gesolei“), unter der Verhöhnung, der sich die Gesellschaft „Oberbayern“ s. Zt. auf einer amerikanischen Ausstellung mit ihren Jodler- und Schuhplattler-Kapellen ausgesetzt hatte, die nach Schluß der Saison einfach auf die Straße gesetzt wurden. Echt deutsch! andere Nationen halten's so mit ihren intimen Hausinstrumenten: die Spanier schicken uns ihre ersten Guitarren-Meister, die Russen ihre besten, staatlich ausgebildeten Balalaikaspieler, die Italiener ihre besten Mando-

linenspieler; wir schicken die „älplerischen Possenreißer", von denen, wie eine englische Zeitung schrieb, zu befürchten ist, daß sie eine falsche Vorstellung von der germanischen Kultur vermitteln.

Es ist nun an der Zeit, daß auch die ersten musikalischen Fachkreise diesem jüngsten Zweig unsrer Volksmusik in seinem Streben nach Veredlung Beachtung schenken. In vornehmer Abwehr böser Verleumdungen und Herabsetzungen — (viel Feind', viel Ehr!) — hält der Honnefer Zitherkreis an seinen Grundsätzen fest, die am besten zu erkennen sind an einem Bescheid, den ein Fragesteller aus dem Leserkreis im „Briefkasten" der Zeitschrift erhält: „Wir sollen nicht beweisen wollen, daß man klassische Musik so für Zitherchor umschreiben kann, daß man sie etwa noch erkennt. Wir müssen unbedingt Zithermusik machen und nichts anderes — Werke, die das, was anderweitig schon gesagt ist, in einer ganz neuen, nur in Zithermusik möglichen Eigenart ausdrücken. Am besten dürfte uns das in der Kammermusik gelingen. — Einen Zunftmusiker begeistern wir nicht für Zithermusik, wenn wir ihm ‚Tannhäuser' oder ‚Lohengrin' im Zither-Auszug zu kosten geben. Er will wissen, was die Zither Selbständiges zu leisten vermag."

In der Tat besitzt die Zither etwas ganz ihr Eigenes. Wer wäre nicht schon einmal von ihrem feinen Klangreiz berührt worden! Haben doch selbst die Orchestergewaltigen Liszt und Meyerbeer sich ihrem Zauber nicht entziehen können! Und wenn ein anderer der Größeren sagt: „ihr Spiel hat Seele", so sollte ihr volle Auswirkung verschafft werden, da die „andere Kammermusik" geradezu das Seelenlose auf ihr Panier geschrieben hat. Zudem würde — und das scheint fast das Wichtigste und Wertvollste — ein Gebiet mehr erschlossen, wo in beglückender Weise zur musikalischen Selbstbetätigung angeregt wird, was um so nötiger ist, als Grammophon und Radio eine unheilvolle Passivität des musikalischen Kunstgenusses mit sich bringen.

Sind wir jetzt so weit, daß in den sog. ersten Kunstinstituten (die „Oper") eine „Musik" wie „Jonny spielt" nicht nur widerspruchslos, sondern sogar mit lautem Beifall aufgenommen wird, so könnte man erschreckt fragen, ob wir denn noch empfänglich seien für „andere" Musik. Gottlob, wir sind's! Die Konzertreisen, die Rich. Grünwald mit seinen Getreuen von seinem stillen Winkel aus unternimmt, lösen allenthalben die besseren Empfindungen aus. Hatte mich das erste Anhören eines solchen Zitherkonzertes — es war am Reformationstag v. J. in Leipzig — zu einem dithyrambischen Hymnus hingerissen, so erfüllt es mich mit tiefer Befriedigung, daß es den abgehärtesten Kritikern nicht anders ergangen ist. Sie gingen „mit gemischten Gefühlen" hin und kehrten mit vollem Herzen heim. So lautet auch der letzte mir eben zugegangene Bericht aus Berlin, wo Grünwald vor dem Direktorium der Preußischen Staatsbibliothek und Vertretern des Kultusministeriums gespielt hat: „man war begeistert".

Richard Grünwald feierte im März seinen 50. Geburtstag. Wir wissen, daß wir die schönen Worte hoher Wertschätzung, die er für einen eben dahingegangenen treuen Mitarbeiter — Josef Haustein — gefunden hat, auf ihn selbst, den Lebenden, anwenden dürfen, auf ihn, dessen Wesen und Wirken allein schon aus den Aussprüchen unserer Großen erhellt, die er für seine Lesergemeinde auswählt: „Du darfst nicht Mensch sein, für dich nicht, nur für andere; für dich gibt's kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst". Wir variieren zu seinem Geburtstag die nächsten Worte dieses Beethoven-Ausspruchs: Gebe ihm Gott die Kraft, sein Werk so schaffensfroh wie bisher weiterzuführen — zu ganzem Erfolg!

Eine unmögliche Theorie

Zu Paul Bekkers „Von den Naturreichen des Klanges"[1])

Von Erich Klocke, Sprottau

Paul Bekker unterscheidet die Klangerscheinung je nach ihrer Erzeugung als Vokalklang und als Instrumentalklang.

Die Klangempfindung stellt sich nach ihm ein als Empfindung der Zeit beim Vokalklang und als Empfindung des Raumes beim Instrumentalklang.

[1]) Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart-Berlin. 1925.

Diese Auffassung führt dazu, das Naturreich des Klanges, d. i. das Reich der Musik, in zwei Erscheinungsgebiete aufzuteilen: in ein Gebiet der Zeiterscheinung und in ein Gebiet der Raumerscheinung. Folgerichtig werden dann darnach unterschieden die Stilisierungsnormen bzw. die Formen der Musik als Zeitempfindungsnormen bzw. -formen und als Raumempfindungsnormen bzw. -formen.

Die ursprünglich klangliche Zeitempfindung soll sich allmählich durch Umgestaltung des gesamten Empfindungslebens in die klangliche Raumempfindung herangebildet haben.

Da diese Wandlung des Klangempfindens mit der Umwälzung, die durch Aufstellung des Kopernikanischen Weltsystems entstanden ist, verglichen wird, so ist ein besonderer zweiter Teil dieser Wandlung der Klangempfindung gewidmet, deren Nachweis versucht wird: Musik ist Klangempfindung und kommt zum Ausdruck als Klangform

1. rational fixierbar im Notenbild,
2. irrational und nicht fixierbar in den Wahrnehmungsbedingtheiten des Empfindungsvermögens.

Während die fixierte Notenform im Laufe der Zeiten unverändert bestehen bleibt, entschwindet dem Bewußtsein die sie bedingende Klangempfindung. Daher kommt es, daß die Notenform ausschließlich zur Grundlage der Formbetrachtung in der Musik dient, obgleich sie ohne ihr Komplement der Klangempfindung gar nicht betrachtbar ist. Die Notenform einer vergangenen Musik läßt also für die heutige Vorstellung keinen sicheren Rückschluß auf die Klangform zu, die ja nur zum Ausdruck kommen kann durch die Notenform einschließlich der Klangempfindung.

Obgleich alles Formgeschehen von vornherein auf unfixierbaren irrationalen Empfindungen beruht, beschäftigt sich die Ästhetik und Theorie der Musik nach Paul Bekker überwiegend nur mit der Notenform.

Man stellt sich auf eine einzige, nämlich die in der Gegenwart gegebene Klangempfindung ein, als ob diese a priori als Erkenntnisbasis gegeben wäre. Das ist für die Gegenwart meist die instrumental-harmonische Klangempfindung in der dynamisch gefühlhaften Erscheinung der Romantik.

Die Erforschungen der Musik lebender fremder Völker, die das Vorhandensein anders gearteter Klangempfindungen erkennbar gemacht haben, verdeutlichen es, daß unser harmonisch instrumentales Klangsystem durch die westeuropäische Kultur begründet ist.

Vornehmlich diese Tatsache des Vorhandenseins anders gearteter Klangempfindungen in anderen Kulturen ermöglicht Paul Bekker eine Einstellung, der die Erkenntnis der Wandlung der Klangempfindungen zugrunde liegt. Sie führt ihn dazu, den Wechsel der Formerscheinungen in dieser Wandlung der Klangempfindungen zu sehen, welche von der dynamisch gefühlhaften Zeitempfindung zur statischen Gestaltung einer Raumempfindung hinüberdrängt.

Da die Zeitempfindung mit dem Vokalklang und die Raumempfindung mit dem Instrumentalklang verknüpft wird, so kommt Paul Bekker gegenüber der abendländischen Musik notwendig zur Unterscheidung des vokalen und instrumentalen Klanges als zweier „organisch" verschiedener Klangerscheinungen. „Damit muß die der älteren Wissenschaft noch zugrunde liegende Vereinheitlichung aller Klänge zum Begriff des Tones, die Auffassung der Klangfarben nur als Sekundärerscheinungen in bezug auf Vokal- und Instrumentalklang für die ästhetische Betrachtung aufgehoben werden." Denn die Verschiedenheiten des Klanges beruhen nach Paul Bekker auf dem Gegensatz

1. des physiologischen Klanges als dem unmittelbaren Teile eines lebendigen Wesens, dessen Lebensgesetzlichkeit weiterwirkt, und
2. des physikalischen Klanges als nur mittelbarer Ausstrahlung dieser Lebenskraft, die durch Übertragung auf das mechanische Werkzeug dessen mechanisch bestimmte Gesetzlichkeit auf den Klang einbezieht.

So gesehen stellt sich der Gesamtverlauf der bisherigen abendländischen Musikgeschichte dar als Erscheinungsleben zweier klanglicher Empfindungsarten: der Zeitempfindung und der

Raumempfindung. Beide beherrschen verschiedene große Geschichtsperioden, die sich als verschieden bestimmte Kulturen zu erkennen geben.

Zu 1. Die Zeitempfindung, die sich in der Erscheinung des lebendigen Klanges verdichtet bzw. den Instrumentalklang vokal empfindet und ihn demgemäß gestaltet, beruht auf einem Weltbilde — Paul Bekker nennt es das physiologische Weltbild — das den Menschen zum Mittelpunkte und Maße alles Erscheinungshaften, zum Gegenstande der Gestaltung aller Künste erhebt. Es empfindet entsprechend der zeitlich bedingten Daseinsart des Menschen alles Geschehen als Zeitgeschehen.

Die Irrationalität der Zeitempfindung führt in der Spätzeit des Mittelalters zur Raumempfindung an der Erscheinung des physikalischen Instrumentalklangs. Der Vokalklang wird instrumental empfunden und gestaltet.

Zu 2. Die Raumempfindung verdichtet sich in der Erscheinung des mechanisch erzeugten Klanges und beruht auf der Empfindung der Naturkräfte als der Ursachen alles Erscheinungshaften. Nicht mehr der Mensch ist das Maß der Dinge — [für die Empfindungen?!] — sondern durch die Natur sind die schaffenden Kräfte — [für die Empfindungen?!] — gegeben. Künste, Philosophie und Wissenschaften gestalten und erforschen das Spiel und die Gesetzlichkeit dieser Naturkräfte. — [Weder Kunst noch Philosophie zieht die Gesetzlichkeit der Naturkräfte in ihren Aufgabenkreis. Die Kunst hat es mit der Gefühlsseite des Menschen zu tun und für die Philosophie bleibt das Problem „der Mensch" logisch, ästhetisch und ethisch.] — Alles Geschehen wird empfunden als Geschehen in der Bewegungssphäre der physikalischen Welt: im Raume. — [Ein „Geschehen" kann nur „empfunden" werden in der „Zeit", weil gerade diese dem Menschen als Anschauungsform für „Bewegung" gegeben ist. Ein Geschehen kann nur Bewegung, Veränderung sein!] —

Zu 1. Die Gesetzlichkeit physiologischer Naturkräfte führt zu den Zeitempfindungsformen des gesamten Systems der kontrapunktisch polyphonen Formenbildung, wie sie durch die Natur der vokalen Klangerscheinung ermöglicht wird und auf der Grundform der gesanglichen Monodie ruht.

Zu 2. Die Gesetzlichkeit physikalischer Naturkräfte führt zur Gestaltung des Instrumentalklanges in mechanisch gegliederten Raumempfindungsgebilden. Das ist die physikalisch instrumentierte Harmonie normiert in den funktionellen Auswirkungen der Statik und Dynamik.

Der Wechsel von der Zeitempfindung zur Raumempfindung ist kulturell soziologisch bedingt.

Aus diesem Wechsel erstehen nicht nur die Formen. Auch die Persönlichkeiten erhalten durch sie die Sonderbestimmung ihres Wesens. Beethoven hätte keine Bachschen Fugen, Bach keine Messen in der Art des Palestrina, dieser keine altkirchlichen Choräle schreiben können, wenn ihnen als überpersönlich bestimmten Individuen nicht der Wandel der Klangempfindung offenbar wurde. Und dieser Wandel vollzieht sich nicht nur innerhalb großer Zeitepochen; er vollzieht sich täglich, stündlich, in jedem Augenblick, denn der Wechsel ist ein Teilvorgang jenes großen Vorgangs, den wir Lebensprozeß nennen und der uns als solcher nur im unablässigen Wechsel der Substanz wahrnehmbar wird.

[Ein Wechsel ist aber immer nur feststellbar und wahrnehmbar an einem Beständigen. Wechsel ist nicht Wechsel **der** Substanz, sondern Wechsel **an** der Substanz. Die „Substanz" ist das Beständige, das Bleibende, das Zugrundeliegende.]

Wenn es dann weiter heißt: „Am intensivsten vollzieht er" — [also der Wechsel der Substanz(?)] — „sich im schöpferischen Individuum, denn eben dieses Schöpfertum ist nichts anderes als die Gabe hochgesteigerter Lebensintensität, einem Sondergebiet des Empfindungsvermögens zugewandt", — so muß man annehmen, daß mit dieser „Substanz" etwas gemeint ist, was verbraucht wird und an dessen Stelle dann etwas anderes im Wechsel tritt. Aber in der Körpersubstanz lebender Wesen spielt sich der Lebensprozeß nicht derartig ab. Gerade im Gegenteil beruht der Lebensprozeß darauf, daß trotz des Stoffwechsels der typische ((Pflanze, Tier) und individuelle (Mensch) Lebensträger in seiner Gestalt, Form, Substanz, **erhalten** bleibt. Und auch die Psychologie spricht beim Menschen von einem „Ich" als einem Blei-

benden, das sich im Wechsel seines täglichen Lebens zu erhalten strebt und sich auch tatsächlich erhält, wie seine Erinnerung beweist.

Durch eine falsche Auffassung wissenschaftlicher Tatsachen und in weiterer Verfolgung — wie Bekker im Vorwort sagt — seiner seinem Wagnerbuche zugrundeliegenden Leitgedanken[1]), bestimmt sich seine absonderliche Erfassung des Erscheinungslebens der Kunst als eines Naturlebens, dessen geschichtlicher Verlauf sich darstellt nicht als Geschichte der Werte, sondern als Wandlung der Sinnesfunktionen: als Metamorphose der Empfindungen. —

Kant war es bereits, der in seiner „Kritik der reinen Vernunft" für alle Zeiten feststehend nachgewiesen hat, daß alle Sinneserscheinungen, mögen sie herkommen woher sie wollen, wahrgenommen werden durch die dem Menschen a priori gegebene Anschauungsform der Zeit und des Raumes — nicht der Zeit oder des Raumes.

Es geht also nicht an, bestimmte Erscheinungen, wie den Vokalklang, als Zeitempfindung, und andere, wie den Instrumentalklang als Raumempfindung, hinzustellen. Die Voraussetzung für einen Dualismus der Klangempfindung und alle anderen sich daraus ergebenden Ausführungen, wie Wandlung der Empfindungen und Formen als Ergebnisse zweier grundsätzlich verschiedener Empfindungen, werden damit hinfällig.

Eine Wandlung der Klangempfindungen müßte, wenn sie tatsächlich vorhanden, was schwer zu beweisen ist, eine andere Erklärung suchen. Für die westeuropäische Kultur der Gegenwart könnte eine Erklärung gefunden werden in der immer stärker werdenden Veräußerlichung des von der Technik stark in Anspruch genommenen Menschen, dem die Zeit zur Verinnerlichung fehlt, so daß nur starke äußerliche Reizungen Wirkungen bei ihm auslösen.

Wie Paul Bekker im Vorwort sagt, wagt er die Publikation seiner Gedankengänge, trotzdem der redlich Wollende vieles noch für unvollkommen, vielleicht sogar für falsch halten wird, er wagt sie in der Hoffnung, daß die Diskussion dieser Gedanken, sofern sie sich als diskussionsfähig erweisen, helfen wird, den Weg weiter zu finden.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Dieser in den ersten Tagen des April geschriebene Bericht müßte sich in der Schilderung von Jubiläen und Festen erschöpfen, wenn nicht auch anderes das Recht auf Berücksichtigung hätte. Den Berliner Beethoven-Feiern — Feiern ohne Ende — folgte nicht nur eine Hans-Pfitzner-Woche unmittelbar auf dem Fuße, es gingen ihnen auch die Jubiläen des Kittelschen Chores (Bruno Kittel) und des Berliner Lehrergesangvereins (Hugo Rüdel) voraus.

Das erste Wort gebührt den Beethoven-Feiern: Man konnte innerhalb weniger Tage den „Fidelio" dreimal hören (in der Städt. Oper unter Walter, in der Staatsoper unter Kleiber), viermal die „Missa solemnis" und zweimal die „Neunte" (ein Recht, von dem, wie kaum versichert zu werden braucht, nur die zähesten Kritiker in allen Teilen Gebrauch gemacht haben). Unter diesen Aufführungen sei die Missa solemnis der Singakademie unter Georg Schumann und des Chors der Staatlichen Hochschule für Musik unter Siegfried Ochs als besonders eindrucksvoll hervorgehoben. Das Havemann-Quartett spielte sämtliche Quartette, Artur Schnabel sämtliche Klaviersonaten des Meisters, von den Beethoven-Zyklen Edwin Fischers und anderer Solisten nicht zu sprechen. Unter den sich häufenden Aufführungen Beethovenscher Orchesterwerke sei hier der außerordentlich eindringlichen Wiedergabe der Coriolan- und dritten Leonoren-Ouvertüre und der Eroica durch die Philharmoniker unter Bruno Walter gedacht, der es sich nicht nehmen ließ, in einer geist- und gehaltvollen Rede ein persönliches Bekenntnis zu Beethoven abzulegen. Es hat keinen Sinn, hier aller übrigen Berliner Beethovenehrungen zu gedenken. Ihre Zahl ist Legion. Wichtiger erscheint es, die außerordentliche Be-

[1]) Wagner, Das Leben im Werke. 1924. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart.

deutung zu betonen, welche der Verbreitung Beethovenscher Musik durch den Rundfunk für die Berliner Bevölkerung zukommt. Er hat, von allen anderen Werken abgesehen, Hunderttausenden von den Sinfonien Beethovens einen Begriff gegeben, eine Leistung, die wir nicht unterschätzen sollten.

Wir sehen, Beethoven ist in Berlin ausgiebig und mit größter Wirkung in die Breite gefeiert worden. Man bewegte sich allerdings im gewohnten Geleise. Auf Besonderes zu denken, hat man sich nicht die Mühe genommen[1]). Eine Provinzstadt wie Münster i. W. hat (um ein Beispiel dafür zu geben, was hätte geschehen können) den „Wasserkopf des Reiches" durch die Aufführung der Ur-Leonore beschämt. Doch halt! Das Besondere war immerhin wenigstens — angekündigt. (Es ist aber bei der Ankündigung geblieben.) Eine Zeitung brachte nämlich die Nachricht, die „Schlacht bei Vittoria" werde demnächst in Berlin zur Aufführung kommen. Schon machte man sich bereit, Beethoven, den Zeitlosen, als seiner Zeit tributpflichtig kennenzulernen. Freilich: Schlachtenmusik zu erleben, wäre uns heute, bei aller Teilnahme dafür, wie Beethoven das Problem gelöst hat, nicht leicht geworden. Die Sehnsucht aller, die den Weltkrieg nicht in stumpfer Resignation als „Naturnotwendigkeit" hingenommen haben, geht heute wahrhaftig nach anderen Dingen als nach Schlachtenspielerei!

Der Begriff der Spielerei führt uns zu dem des Spieltriebs, dem Hans Pfitzner bekanntlich eine entscheidende Rolle beim schaffenden Künstler zuweist. Da wären wir denn mit einem Saltomortale vom „Ideen"-Musiker zum „Einfalls"-Musiker gelangt, d. h. aus der Beethoven- in die Pfitzner-Woche geglitten. (Sie sah die längst geplante Interessengemeinschaft zwischen der Städischen Oper und Staats-Oper zum erstenmal in ideeller Funktion.)

Es wurde die Entwicklung Pfitzners vom „Armen Heinrich", seinen dramatischen Primitien (1891—1893) zum „Palestrina" (1912—1915) und „Christelflein" (1917) bis zur Romantischen Kantate „Von deutscher Seele" aufgewiesen, ein aufschlußreicher Kursus, den lückenlos „durchzuschmarutzen", nur die „Rose vom Liebesgarten" fehlte.

Dank der hervorragenden Aufführung unter Bruno Walter darf der „Arme Heinrich" als eindrucksvollste Gabe der Städischen Oper bezeichnet werden. Das Werk ist seit der Berliner Erstaufführung (1900) — es stand damals gleichfalls unter der Leitung Bruno Walters, löste aber so gut wie keine Wirkung aus — in Berlin nicht mehr über die Bühne gegangen. Und doch muß man den „Armen Heinrich" gehört haben, um sich über Pfitzners Entwicklung klar zu werden. Ertrinkt seine noch keimende Eigenart hier auch fast in den Wogen des Wagner-Orchesters, so ist sie immerhin doch bereits vorhanden. Pfitzner ist im Gegensatz zu jener unselbständigen und naiven Generation von Wagner-Epigonen, die da glaubten, den Wagnerstil (wie etwa eine Wohnungseinrichtung) übernehmen zu können, ohne ihn sich innerlich erarbeitet zu haben, einer der Wenigen, die im Bayreuther Melos nicht steckengeblieben sind. Er hat, wie an seinem „Palestrina" zu erkennen ist, seine Eigenart immer kühner und konzessionsloser entwickelt, wenn auch die Fäden, die seinen „Palestrina" mit der Welt Wagners verbinden, mit Händen zu greifen sind.

Einer zwingenden Wirkung des „Armen Heinrich", dieses erstaunlichen Frühwerks eines 24jährigen, steht die wenig dramatische Handlung entgegen, die James Grun, der Jugendfreund Pfitzners, bekanntlich dem Epos Hartmanns von der Aue entnommen und für die Bühne bearbeitet hat. Keine noch so geistreiche Deutungskunst vermag über den peinlichen Eindruck hinwegzuhelfen, wenn der Titelheld das Todesopfer, das Agnes ihm zu bringen bereit ist, wenn auch in einem Augenblick der Schwäche, annimmt, ein Egoismus, der jede Sympathie für ihn untergräbt. Pfitzner bezeichnet diesen Einwand als „Gezeter" und sucht ihn durch den Hinweis zu entkräften, daß Heinrich sich später — das wird als seine Läuterung gedeutet — selbst gegen das Opfer auflehnt, ohne es ernstlich zu verhindern.

Trotz der lebhaften Aufnahme, deren sich der „Arme Heinrich" dank einer künstlerisch

[1]) Nach Abfassung dieses Artikels wird eine Aufführung des Beethovenschen Oratoriums „Christus am Ölberge" und der „Kantate auf den Tod Josef II" — sie trägt nach der Neubearbeitung des Textes durch A. Weidemann den Namen „Kantate auf den Tod Jesu" — durch den Nendzaschen Chor in Berlin angekündigt, eine Chorvereinigung, die zum erstenmal mit großen Aufgaben an die Öffentlichkeit tritt.

außerordentlich hochstehenden Aufführung zu erfreuen hatte, darf man sich über seine dramatische Unzulänglichkeit keiner Täuschung hingeben.

Noch ein Wort hier über die Kantate „Von deutscher Seele". (Über den „Palestrina" ist hier erst kürzlich gelegentlich der Inszenierung durch Pfitzner in der Staatsoper gesprochen worden. „Christelflein" war als Vorstellung des Volksbühnenbundes der Presse nicht zugänglich.) Die Kantate ist vor fünf Jahren unter S. Meyrowitz zur Berliner Erstaufführung gelangt. Auch dieses Mal offenbarte sie sich als ein Werk, dessen künstlerische Gesinnung und reines Wollen uns verehrungswürdig erscheinen. Ist aber, so fragen wir, die Musik Pfitzners wirklich reiner Widerklang der Eichendorffschen Welt? Soviel Zartes und echt Empfundenes aus manchen Episoden der Kantate herausklingt — wir können einen fremden Klang nicht überhören, der sich, unwirsch, oft schneidend herb, ja geradezu menschenfeindlich eindrängt. Er erzählt weniger von dem Phantasiemenschen, als dem Eiferer und Polemiker Pfitzner. Und welcher Mangel an Ökonomie, welch schwer erträgliche Längen! (Ich erinnere nur an das Orchesterzwischenspiel „Abend und Nacht".)

Und doch! Wie hoch die Musik eines Pfitzner mit allen ihren Schwächen über den jazzenden, in albernen Sensationen sich überschlagenden Auswirkungen des „Zeitgeistes" steht, konnte man wieder einmal an einem seltsamen Opernprodukt ermessen, das vor einiger Zeit über die Bretter ging, die einstmals den Ehrgeiz hatten, die „Welt zu bedeuten".

Was für eine Art Ding eine „tragische Revue" ist, hat kein Mensch auf der Welt gewußt, bis die Berliner Staatsoper das Ding (im wörtlichsten Wortverstand) „gedreht" hat. Für das Gemisch von Kitsch und „Tiefsinn", das sich „Palace Royale" nennt und eine „Oper" zu sein vorgibt, zeichnen verantwortlich: der Komponist Kurt Weill und der bühnensüchtige „lyrische Dichter" Iwan Goll. Wes Geistes Kind aber der letztere ist, dafür mögen einige Versproben aus der Kantate „Der neue Orpheus" als Beispiel dienen. Sie ging, von Herrn Weill unter Musik gesetzt, der Uraufführung des „Palace Royale" voraus.

Es heißt da sehr hübsch: „Löwen langweilen sich, Bäche altern, und das Vergißmeinnicht denkt an Selbstmord"; und an anderer Stelle: „Orpheus wird zum Genie, er reist von Land zu Land, Orpheus! Und von Athen aus fährt er nach Berlin durch die deutsche Morgenröte: Da wartet am Schlesischen Bahnhof Eurydike, Eurydike! Da steht die Sehnsuchtsgeliebte mit ihrem alten Regenschirm und zerknitterten Handschuhen. Tüll auf dem Winterhut und zuviel Schminke auf dem Mund, wie damals musiklos, seelenarm, Eurydike, die unerlöste Menschheit."

Diesen Text hat Herr Weill nicht etwa als Travestie komponiert, sondern bitterlich ernst genommen und mit einer tödlich langweiligen Geräuschmusik untermalt, die denn auch trotz des todesmutigen Eintretens der Opernsängerin Delia Reinhardt für sie keine Wirkung ausgelöst hat.

Wir lehnen es ab, auf den „Inhalt" der „tragischen Revue" „Palace Royale" einzugehen. Es lohnt sich nicht. Nur so viel sei verraten, daß, um die Worte des Überdichters Goll zu gebrauchen, nicht nur die Gattung „felis leo" sich gelangweilt, sondern daß sich trotz des stärksten Aufgebots von Filmsensationen bleierne Langweile über das ganze Publikum gesenkt hat. Das wollten natürlich nur jene Fortschrittsfanatiker nicht Wort haben, die jede Neuerung, komme sie auch aus dem Bezirk des ödesten Revuegeistes, mit aufdringlichem Beifall begrüßen.

Indem wir uns der Musik Kurt Weills zuwenden, stellen wir fest, daß Iwan Goll, der Unglücksprophet, ein kritischer Kassander erster Ordnung, das hier notwendig werdende ironische Zitat im voraus geliefert hat, wenn es bei ihm heißt: „Zeitgenosse, sehr geehrter Herr, Orpheus ist zu dir gekommen." — Auch zu Herrn Kurt Weill? Das wäre eine zum mindesten kühne Behauptung angesichts des strengen Abseits, in dem sich Apollo und — in corpore — sämtliche Musen von der Weillschen Geräuschfabrikation gehalten haben. Daß Herr Weill dem Moloch Atonalität als „Zeitgenosse" ausgiebig opfern zu müssen glaubt — bedarf es noch der Versicherung? Es fehlt natürlich auch nicht an tonalen Rückfällen, der sattsam bekannten „Rückversicherung" aller Umsturzmännchen. Am deutlichsten tritt die rhythmische und instrumentale Begabung des jungen Komponisten in grotesken Tänzen (Charleston) hervor,

ohne daß diese an dem negativen Gesamteindruck des Werkes etwas ändern könnten. Erich Kleiber nahm sich des geschmacklosen Zwitters (hie Oper, hie Film) mit einer Energie an, die einer besseren Sache würdig gewesen wäre. Neben ihm sind Delia Reinhardt, Leo Schützendorf und Karl Jöken mit Anerkennung zu nennen. Daß die Staatsoper gerade bei dieser Gelegenheit „Prospekte und Maschinen" nicht geschont hat, bedarf keiner Versicherung.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Der Monat März stand im Zeichen der alles überragenden Gestalt Beethovens. Es ist freilich Geschmacksache, den 100. Todestag eines Künstlers festlich zu begehen, der, nachdem er eine lange Reihe zartester, tiefster, gewaltigster Werke geschaffen, auf seinem Sterbelager noch sagen konnte, ihm sei, als habe er erst ein paar Noten geschrieben: eine Äußerung, die ahnen läßt, was in diesem Geiste noch nach klingender Verlebendigung rang und uns mit doppelter Trauer über den so unersetzlichen Verlust verursachenden, viel zu frühen Hingang des großen Tonmeisters erfüllen sollte. Wie die ganze Romantik der 30er und 40er Jahre des vorigen Säkulums sich in seinen späteren Werken schon inhaltlich wie stilistisch ankündigt, so hätte er wahrscheinlich Mendelssohn und Schumann übertroffen, vielleicht sogar R. Wagner das Musikdrama vorweggenommen, falls ihm die kongeniale Dichtung untergekommen wäre. Alle Komponisten bis ins 20. Jahrhundert aber bauten auf dem von ihm aus kosmischem Material geschaffenen gewaltigen Musikfundament weiter, deren Eckpfeiler heißen: Persönlichkeit und Gewissenhaftigkeit. Mag die seichte, verlogene Gegenwart, die den Idealismus höchstens noch auf den Lippen führt, im Herzen aber nur mehr krassen Merkantilismus hegt, diese Eigenschaften als vieux jeu überlegen belächeln, wir werden nicht eher wieder Kunst im besten Sinne besitzen, als bis die Einsicht aufs neue reift, daß nur ein groß denkender, groß fühlender Mensch Großes zu schaffen vermag. Und darum wird Beethoven als die Seelen packender Erfüller und Mahner auch das nächste Jahrhundert beherrschen.

In Wien, der langjährigen Stätte seines Wandelns, Wirkens und Leidens, wollte man ein Übriges tun, den Manen des Genius zu huldigen, und so ward seitens der Regierung das Ausland eingeladen, sich daran zu beteiligen. 13 Staaten folgten dem Rufe und entsandten ihre Vertreter, die in der Eröffnungsveranstaltung der Beethovenwoche am 26. März den vom Bundeskanzler Dr. Seipel aufgegriffenen Satz aus der Schlußhymne der „Neunten": „Alle Menschen werden Brüder", ins politische gewendet, verschiedenartig paraphrasierten. Der Streit um Albanien und die Vorgänge in China gaben dazu freilich keinen wohlklingenden Kontrapunkt, wie überhaupt es Schuld der europäischen Diplomatie ist, daß die menschenumschlingende Freude auf unserem Kontinent keine Heimstatt mehr hat, deren Vorbedingung Wohlstand und Sorgenfreiheit ist. Armut und Kümmernis aber trugen stets zum Verfall der Kultur bei, und wenn seitens der fremden Gäste Wien auch diesmal das traditionelle Lob der „ersten Musikstadt" gespendet wurde, hätten Unterrichtsministerium sowie die hierfür in Frage kommenden Körperschaften und Personen Grund, alles daran zu setzen, um es sich zu verdienen. Denn hauptsächlich infolge der aus mangelndem Selbstvertrauen fließenden Laxheit und Initiativlosigkeit der sog. Führenden liegt dieser so musikalische Boden heute neuschöpferisch brach da wie schon seit langem nicht. Das seitens der Wiener an so ziemlich allen ihren bedeutenden Mitbürgern begangene Unrecht einzig an R. Strauß gutmachen zu wollen, genügt keineswegs.

Eingeleitet wurde jene Feier durch Beethovens Kantate auf den Tod Josefs II., beschlossen mit der Chorfantasie, Prof. F. Schmidt am Flügel, die Damen Foerstel, Rutschka, die Herren Gallos, Mayr als Solisten, der Singverein und das Sinfonieorchester unter F. Weingartner stehend. Tags drauf gab es eine von F. Schalk glanzvoll geleitete Aufführung der Missa solemnis unter Mitwirkung von E. Schumann, R. Anday, H. Gallos, R. Mayr, des Staatsopernchors und der Philharmoniker. Es folgte mit letzteren ein Or-

chesterkonzert — Dirigenten: F. Weingartner und P. Casals —, welches die 2. Leonoren-Ouvertüre, die III. und VIII. Sinfonie, nebstdem das von J. Friedmann meisterlich vorgetragene G-Dur Klavierkonzert brachte. Zwei Kammermusikabende enthielten das G-Dur-Trio für Flöte (J. Niedermayer), Fagott (K. Strobl) und Klavier (F. Mittler), den Liederkreis „An die ferne Geliebte" (F. Steiner), ferner das B-Dur Streichquartett op. 130 mit dem ursprünglichen Schlußsatz, der großen Fuge (Quartett Rosé). In der illustren Besetzung durch P. Casals, J. Friedmann und B. Hubermann erklangen die Sonaten op. 96, 102 und das B-Dur-Trio op. 97.

Von Dramatischem wurde in der Staatsoper geboten: Das Ballett „Don Juan" von Gluck, „Die Ruinen von Athen" in der R. Straußschen Bearbeitung, „Egmont", von Burgtheaterschauspielern dargestellt mit der vollständigen Beethovenschen Musik (Philharmoniker, Lotte Lehmann) und als Abschluß der offiziellen Feierlichkeiten die „Galavorstellung" der von Gastregisseur Dr. L. Wallerstein besorgten, von F. Weingartner dirigierten Neuinszenierung des „Fidelio". Lotte Lehmann, die dabei erstmals die Leonore sang, erwies sich als berufene Anwärterin auf diese Rolle, während Piccavers Naturell der heldische Florestan versagt ist. In den übrigen Rollen bewährten sich wiederum die Herren Jarger, Mayr, Hallos, Markhoff und Frau Schumann. Die gespendete frische Ausstattung lehnt sich an jene der unvergeßlichen s. z. Einrichtung und Aufführung dieser Oper durch G. Mahler an.

Der Zusammenstrom auswärtiger Musiker und Musikgelehrter zum Beethovenfest begünstigte auch eine Tagung des Musikhistorischen Kongresses der Deutschen Musikgesellschaft, welchem zu Ehren in das Programm ein „historisches Konzert" mit intimer Musik von J. J. Fux (Orchersuite B-Dur), J. S. Bach, Muffat (aus „Componimenti musicali"), Händel („Grobschmied-Variationen"), Monn (Cellokonzert; Ausführender P. Casels), Haydn, Mozart (Divertimenti für Bläser), Ph. E. Bach, Albrechtsberger (Konzertino), Neefe (Lieder, vorgetragen von Frau Gerhard) aufgenommen war, in der Burgkapelle mittelalterliche gotische Mehrstimmigkeit geistlichen und weltlichen Gepräges (intoniert von den Damen Hammerschlag und Krause, Herrn Maikl, Hörern der Hochschule für Musik und den Sängerknaben) erscholl, und im Redoutensaal historische Opern: H. Purcells „Dido und Äneas", Pergoleses „Serva padrona" sowie Rameau-Kröllers Tanzdichtung „Die Freier der Tänzerin" gegeben wurden.

Daß neben diesen offiziellen Veranstaltungen, die u. a. noch Kranzniederlegungen am Grabe, beim Denkmal des Meisters, sowie eine Pilgerfahrt zu seinen Wohnstätten in Wiens näherer und weiterer Umgebung (Mödling, Baden) umfaßten, jedes Orchester (Philharmoniker und Konzertverein spielten die „Neunte", L. Reichwein mit dem Sinfonieorchester die 5. Sinfonie, des Tripel- und Violinkonzert, Solist F. Busch), jede musikalische Bühne, jeder Gesangverein seine besondere Beethovenfeier haben wollte und beging, versteht sich. Von der zweitgenannten Kategorie sei hervorgehoben die Aufführung der 2. Leonoren-Ouvertüre, der C-Moll-Sinfonie unter M. Spörrs Taktstock, des Violinkonzerts (H. Gottesmann) und desjenigen für Klavier, C-Moll (G. Peters) im Theater an der Wien, wo diese Stücke s. Zt. ihre Uraufführung unter des Komponisten Direktion erfuhren. Auch wurde an diesem Gebäude eine Gedenktafel zur Erinnerung an die daselbst stattgehabte erste „Fidelio"-Aufführung anno 1805 enthüllt. In der Volksoper kam man modern, indem versucht wurde, nach Ideen Dr. A. Lampels 2 Sätze des B-Dur-Trios und die 7. Sinfonie durch Tänzerinnen des Barrison Ensembles rhythmisch „ausdeuten" zu lassen. Wohl die sinnigste und, weil dem Anlasse am meisten entsprechend, ergreifendste Feierlichkeit war die des Männergesangvereins „Schubertbund" in der Alserkirche. In diesem Gotteshause wurde Beethovens Leichnam vor 100 Jahren eingesegnet, und am selben Tage, zur selben Stunde erklangen jetzt diejenigen seiner Weisen und die letzten Dichtergrüße wieder, die ihm damals das Geleite in eine bessere Welt gaben. Der Chor, die Sängerknaben, der akademische Orchesterverein und das Prixquartett machten sich um sie, die eine Oase im üblichen Musikbetrieb dieser Tage war, besonders verdient. Daß in allen Schulen, wie auch vom Rundfunk durch Übertragungen und selbständige Wiedergaben von Werken des Verewigten nebst Vorträgen über ihn getrachtet wurde, Jugend und Alter das Verständnis für den Titanen zu wecken und zu vertiefen, sei der Vollständigkeit

halber erwähnt. Wurde solches auch nur bei wenigen Menschen, die diesem Geistesreich bisher fernstanden, erzielt, so ist alles vorstehend Berichtete im Sinne Beethovens gerechtfertigt.

Uns zur Gegenwart wendend, ist zu sagen, daß man von der letzten Vorführung der Tanzgruppe Kratina (Hellerau-Laxenburg) den Eindruck mit nach Hause nahm, als ob die rhythmisch-gymnastische Doktrine sich zu überleben begänne. Zumindest büßt sie ohne die Unterlage einer wertvollen Musik ihre Berechtigung ein, denn was soll bei so nichtssagenden Sudeleien wie die von Labroca oder Mulé plastisch ausgedrückt werden? Die Strawinskyschen Späße der „Suite in Blau" sind mit den Jahren nicht unterhaltlicher geworden, und D. Milhauds Groteske „Le bœuf sur le tôit" mit Jazzbegleitung bietet — sieht man von den Karikaturmasken mit großem Kopf und kleinen Unterbau ab — weder musikalisch noch dramatisch Belangvolles und Anregendes. Zeichen sind bereits da, daß man der bloß negativen Satire überdrüssig wird und sich wieder nach Gefühlswerten in der Kunst sehnt. Insbesondere Terpsichore kann nur durch, wenn auch modifizierendes, Wiederanknüpfen an die choreographische Tradition oder an den Volkstanz geholfen werden, wie die berühmte Russin Anna Pawlowa dartut, deren Gastspiel an der Volksoper starken Zulauf hatte.

Eine schöne Zukunft kann man dem Baritonisten Karl Fuchs prophezeihen, der über ein in allen Registern tadellos ausgebildetes, machtvolles und wohllautendes Organ gebietet, das in den Dienst verständigen Vortrags gestellt wird. Ein Gran Leidenschaft mehr würde die Wirkung noch potenzieren. Und Olga Homolatsch hat namentlich als Interpretin von Stücken aus Mussorgskis „Die Kinderstube" viel Anklang gefunden.

Ein Bericht über den Musikhistorischen Kongreß folgt im nächsten Heft.

Zu unseren Bildbeilagen

Die drei Wagnerkarikaturen stammen aus der Hand des Porträtzeichners und Kunstmalers Jos. Resch, geb. 24. X. 1819 in München, gest. daselbst 19. IV. 1901, der seinem immerblühenden Humor gern die Zügel schießen ließ. So zeichnete er, selbst vorzüglicher Violinspieler, für die „Münchener Bilderbogen", erschienen im Verlag der „Fliegenden Blätter", in 16 Krokis alle Phasen eines den „Karneval von Venedig" vortragenden italienischen Konzertgeigers, die obligaten Exzentrizitäten eines Virtuosen, ein köstliches Blatt, außerdem eine zahllose Menge von Karikaturen zu Martin Schleichs mutwilliger Wochenschrift „Punsch". Diese ihm hochgradig eigene Begabung brachte Resch auch auf die berühmtesten Träger der „Zukunftsmusik" in Anwendung: er zeichnete die bittersten Spottbilder auf den „Meister", auf Bülows höchst unruhige Dirigentenmethode (s. Seb. Röckl: Ludwig II. und Rich. Wagner Bd. I, S. 171), auf die ersten Träger der Tristan- und Isolde-Rollen, „Schnorr und Schnörrin".

Den ursprünglich geplanten drei Tristanaufführungen des Jahres 1865 (10., 13., 19. Juni) folgte auf besonderen Wunsch Ludwigs II. noch eine vierte am 1. Juli. Das Haus war mit Ausnahme der sonst von den Adeligen eingenommenen Logenränge besetzt. Diese gelungenste Vorstellung fand außerordentlichen Beifall. Die Karikatur aus dem Jahre 1865 zeigt auf der Bühne den kleinen, schmächtigen Wagner zwischen dem korpulenten Schnorr und seiner hochgestalteten Frau. Von Ludwig II., der in der Königsloge der Aufführung beiwohnte, sind nur die Beifall klatschenden Hände sichtbar. Seinem Beispiele folgen Galerie und Parkett, ja sogar die beiden Karyatiden der Königsloge, welche zu diesem Zwecke ihre Lyra, die sie sonst in den Händen halten, unter den Arm nehmen.

Die zweite Karikatur, ebenfalls aus dem Jahre 1865, gilt als Nachbildung des Goethe-Schiller-Denkmals in Weimar Wagner-Lachner „dem musikalischen Zwiegestirn in München". Der schwerfällige, derbe Lachner mit dem ungepflegten Haar ist in der Uniform eines bayrischen Generalmusikdirektors, geschmückt mit dem Kronorden, dargestellt. In seiner rechten Tasche stecken zwei Rollen: auf der einen steht der Name Beethoven geschrieben — Franz Lachners Verdienst ist es, die Münchener mit der Beethovenschen Sinfonien bekannt gemacht zu haben — auf der andern: Katharina Cornaro, der Titel der bekanntesten Oper Lachners. Wie geschmeidig, tänzelnd, stutzerhaft erscheint dagegen Wagners gepflegte Gestalt! Er hält in der Linken ein

aufgeschlagenes Buch, auf dem die Namen seiner Hauptwerke stehen, mit der Rechten faßt er zierlich den Lorbeerkranz. Sein Nachbar scheint für ihn nicht zu existieren. Lachner ist es neben diesem Rivalen unheimlich. Ihn verdächtig von der Seite anblickend, ist er im Be-Begriffe herabzusteigen; doch den Lorbeer will er ihm nicht lassen: mit beiden Händen hält er daran fest.

Die dritte Karikatur stammt aus dem Jahre 1868. Bekanntlich hat Wagner der Uraufführung der Meistersinger an der Seite des Königs beigewohnt. Nach dem zweiten Aufzuge wandten sich alle Blicke nach der königlichen Loge und sämtliche Rufe vereinigten sich unter schallendem Klatschen auf den Namen „Wagner". Auf Verlangen seines Freundes trat er an die Brüstung der Loge, um sich den Beifallswogen des Parketts — die in den Logen sitzenden Adeligen waren ob solch unerhörter königlicher Huld verstummt — dankend entgegenzubeugen. Diesen Höhepunkt benutzt der Wagner feindliche Karikaturist das Erhabene in den Staub zu ziehen.

Zum Schlusse sei dem Historischen Stadtmuseum in München für die freundliche Genehmigung der Reproduktion dieser Karikaturen der verbindlichste Dank ausgesprochen. Seb. Röckl.

Neuerscheinungen

Clara Schumann — Joh. Brahms. Briefe aus den Jahren 1853—1896, i. A. von Marie Schumann herausgeg. von Berthold Litzmann. 2 Bde. 8°, 648 u. 639 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Dr. Otto Ursprung: Münchens musikal. Vergangenheit von der Frühzeit bis zu R. Wagner. Mit 15 Kunstbeil. 8°, 278 S. Bayerland-Verlag, München 1927.

Egon Wellesz: Byzantinische Musik. 8°, 96 S. mit Notenbeisp. und Bildbeil. im Anhang. „Jedermanns-Bücherei", Ferd. Hirt, Breslau 1927.

Alfred Einstein: Geschichte der Musik und Beispielsamml. zur älteren Musikgeschichte, 3. Aufl. 8°, 135 S. u. 92 S. 438. u. 439. Bd. der Samml. „Aus Natur und Geisteswelt", B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1927.

Festschrift zur Feier des 50. Geburtstags Rich. Grünwalds. 8°, 66 S. mit Bildbeig. herausgeg. von der Deutschen Zitherkonzert-Gesellschaft (Geschäftsstelle Martin Windeck, Düsseldorf, Ellerstr. 100). — Die Festschrift enthält neben solchen, die Kunst und Persönlichkeit Grünwalds betreffenden Aufsätzen, noch verschiedene andere zither-historischen, = theoretischen und = pädagogischen Inhalts. Von den Verfassern seien u. a. genannt Dr. Friedr. Stichtenoth, Prof. Wilh. Altmann, Heinr. Neal, Dr. Josef Zuth, Johann Schletter und Walter Flath, von dem auch der Aufsatz auf S. 275 stammt.

Dr. Alf Nestmann: Der Pedalgebrauch beim Klavierspiel. 8°, 24 S. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Ludwig Heß: Die Behandlung der Stimme vor, während und nach der Mutation mit physiologischer Begründung. gr.-8°, 48 S. N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandl. G. Braun, Marburg 1927.

Singsang. Ein Wanderliederbuch für deutsche Jungen und Mädel in den Nordmarken, ges. u. herausgeg. von Otto Spreckelsen. Verlag G. J. Pfingsten, Itzehoe i. Holstein 1927. — In dem Büchlein sind die Texte der bekanntesten Wander-, Gesellen- und Liebeslieder vereinigt.

Das Wort zum Lied. 2000 der beliebtesten Konzertlieder (auch Arien und Duette). Eine Sammlung für Hörer der Funkkonzerte, Konzertbesucher und Grammophonfreunde herausgeg. von Julius Lerche. 8°, 338 S. Ed. Bote & Bock, Berlin. — Das Buch, auf verschiedenste Weise alphabetisch angelegt, so daß man sowohl die Komponisten, als auch die Dichter, die Textanfänge und die Lieder nach ihrem Charakter geordnet nachschlagen kann, soll Konzert-, vor allem aber Rundfunkhörern die nötigen textlichen Unterlagen bieten. Welche Gesichtspunkte bei der Auswahl — denn um eine solche konnte es sich natürlich nur handeln — maßgebend waren, ist nicht näher angegeben. Es fehlen z. B. Komponisten wie Gg. Göhler, Armin Knab, Jul. Weismann u. a., während man auf gänzlich unbekannte Namen stößt wie Schlottmann, Schultz, Schäffer, Simon, Lewandowsky, Levy usw.

Bernhard Bartels: Beethoven. In Meister der Musik. Bd. I, gr. 8°, VIII und 386 S. Hildesheim, Druck und Verlag von Franz Borgmayer 1927.

Hans von Bülow: Neue Briefe. Hrsg. u. eingeleitet von Rich. Graf du Moulin Eckart. Gr. 8°, XXX und 727 S. München, Drei Masken Verlag, 1927.

Paul Mies: Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles. 8°, 173 S. mit Notenbeisp. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.

Josef Braunstein: Beethovens Leonore-Ouvertüren. Eine historisch-stilkritische Untersuchung. 8°, 160 S. mit Notenbeisp. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Hans Wagner-Schönkirch und Johann Langer: Beethoven. Sein Leben und Schaffen, volkstüml. dargestellt, mit Bildern und einem musikal. Anhang. 8°, 104 S. Deutscher Verlag für Jugend und Volk, Wien-Leipzig 1927.

A la memoria de L. van Beethoven. Ofrecido por la comision del monumento a Beethoven en Mexico con motivo de la inauguracion del mismo. 8°, 48 S. mit Bildern u. 13 S. Notenbeil. Editorial Agencia Duems, Berlin 1927. — Eine Beethoven-Gedenkschrift für Lateinamerika, die anläßl. der Einweihung eines Beethovendenkmals in Mexiko erschienen ist. Der Gedenkartikel stammt aus der Feder Max Friedländers.

Rich. Wagner: Beethoven. kl.-8°, 90 S. mit einem Nachwort von Wolfgang Golther. Phil. Reclam jun., Leipzig 1927. — Eine Neuausgabe von Wagners berühmter Gedenkschrift von 1870.

Fritz Reitz: Wanderungen durch Beethovens Streichquartette. 8°, 15 S. Gebr. Hug & Co., Zürich-Leipzig 1927. — Ein lesenswertes Orientierungsschriftchen des Züricher Kammermusikers und Mitglieds des Züricher Streichquartetts.

Beethovens Stammbuch nach dem Original im Besitze der Nationalbibliothek zu Wien herausgeg. von Dr. Hans Gerstinger. Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig 1927. — Diese, im Buchhandel nicht erscheinende, reizvolle Faksimileausgabe bietet der Verlag nur den langjährigen Freunden und Lesern seiner „Monatshefte" als eine Beethovengabe seltener Art. Die geschmackvolle Publikation erhält noch ihren besonderen Wert durch gesondert beigegebene, ausführliche historische Erläuterungen (28 S.) aus der Feder Dr. Gerstingers, des Herausgebers.

Beethoven im Alltag. Ein Beitrag zur Jahrhundertfeier, mit zahlreichen Bild- und Notenbeil. von Hugo Botstiber. kl.-8°, quer, 84 S. Wiener Philharmon. Verlag, Wien 1927.

Besprechungen

FRANZ HABÖCK: Die Kastraten und ihre Gesangskunst. Eine gesangsphysiologische, kultur- und musikhistorische Studie. 8°, 510 S. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart. 1926.

Wir haben hier eines der selteneren wissenschaftlichen Werke vor uns, aus denen unmittelbare Förderung für die Praxis herauswächst. Von einem Gesangsfachmann geschrieben, gilt die Bedeutung dieses Buches trotz seines auch rein wissenschaftlichen und besonders historischen Reichtums vor allem der Gesangswelt unserer Zeit. Das für den deutschen Sänger bisher immer in einen mystischen Nebel gehüllte Reich der italienischen Belcantomeisterschaft liegt nun hellbeleuchtet vor ihm. Das bedeutet ungeheuer viel. Man muß ohne weiteres dieses Buch als eine befreiende Tat für die Sängerwelt dankbarst begrüßen. Befreiend aus zwei Gründen:

Wenn von seiten moderner Gesangsforscher behauptet wird, daß „fast alle bisher berühmt gewordenen Sänger als Natursänger zu bezeichnen sind", und daß „bisher in der Gesangskunst der Meister ward, der nichts gelernt hat" (cf. Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. 9, Heft 4, S. 228 u. f.), so deckt sich damit der ungeheure Gegensatz auf, der in den Anschauungen unserer Tage zu dem Kunstbegriff der italienischen Zeit liegt. Das klare Bild eines mit unablässiger Arbeit errungenen stimmlichen Könnens steht in diesem Buche imponierend vor uns. Der Sänger von heute, der vielfach verlernt hat, das Arbeiten an der Stimme richtig einzuschätzen, wird angesichts der ungeheuren Arbeitsleistung der Kastratensänger an ihrer Stimme erkennen lernen, daß nicht nacktes angeborenes Stimmtalent, sondern strengstes Studium und tägliches stimmlich-körperliches Training die Möglichkeiten eines wirklichen gesanglichen Könnens aufschließen. Andererseits aber: deutlich sagt jede Seite dieses außerordentlichen Buches, daß das schöne Schlagwort von der berühmten altitalienischen Methode für unsere Zeit kein Aushängeschild für Stimmbildung und Gesangspädagogik mehr sein kann. Wohl sollte der Grad der „handwerksmäßigen" Arbeitsleistung jener Zeit für den modernen Sänger ein Vorbild sein; wohl sind auch die Bedingungen der stimmlichen Funktion — trotz der anderen körperlichen Größeverhältnisse vom Kehlkopf zum Atemapparat und Ansatzrohr bei den Kastraten — im Grunde natürlich zu allen Zeiten die gleichen; wohl werden darum die Grundgegebenheiten stimmtechnischer Arbeit immer dieselben bleiben. Aber: damals stand trotz der scheinbaren Abtrennung des Handwerklichen vom Künstlerischen in Wahrheit doch die Schulung in engster Fühlung mit dem kompositorischen Kunstwerk, denn die Anforderungen der Kompositionen an den Sänger waren eben solche rein instrumentaler Art. Die Erfordernisse der Werke richteten sich einfach auf nichts anderes als auf diese Form gesanglichen Könnens. Man kann sehr wohl die Kompositionen als „Konzerte für den Kehlkopf" bezeichnen, und Haböck nennt die Kastratenstimmen „die bestgespielten Kehlen aller Zeiten". Damit wird ganz deutlich, daß jene Form der Stimmschulung, die damals durchaus keine Entfremdung der Technik vom Kunstwerk bedeuete, heute ganz und gar umgegossen werden muß. Das Wichtigste, was da für die heutige Gesangserziehung herausspringt, ist die Forderung: daß die Arbeit am Instrument, die unablässige, genau wie damals unerbittliche und gebieterische, in genau so enger Fühlung mit den künstlerischen Aufgaben selbst zu stehen hat, wie das damals der Fall war! Diese Aufgaben sind aber heute völlig andere. Damit ist sowohl jedes „Nur-Stimmbesitzertum" als auch jede „altitalienische Methode" hinfällig. Das sind die beiden Erlösungen, die — allen sichtbar — dieses Buch bringt, das jeder Sänger besitzen sollte.

Franziska Martienßen.

BEETHOVEN-ALMANACH der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1927. Herausgegeben von Gustav Bosse. 8°, XVI u. 597 S. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1927.

Dieser stattliche, mit größter Liebe zusammengestellte Almanach sei unsern Lesern aufs wärmste empfohlen. Er gehört zu den schönsten Beethoven-Geschenken, die in diesem Jahr gemacht werden

können. In größter Vielseitigkeit wird die unerschöpfliche Gestalt beleuchtet, von den Zeitgenossen Beethovens bis auf die Gegenwart, so daß man in gewisser Beziehung einer Art Beethoven-Kompendium gegenübersteht. In Bild und Wort, vom Standpunkt des Künstlers, des Wissenschaftlers — zahlreiche Aufsätze heutiger erster Gelehrten —, des Dichters und Schriftstellers, dann auch des bildenden Künstlers, wird Beethoven zu schauen gesucht; keiner geht denn auch leer aus, gerade auch das deutsche, musikliebende Haus nicht. Auf den einen und anderen Aufsatz soll gelegentlich eingegangen werden. —s.

NORTH, ROGER: The Musicall Grammer. Edited by H. Andrews, with a foreword by Sir Richard Terry. Oxford University Press, London: Humphrey Milford 1926.

Es handelt sich hier um die Neuausgabe eines Teiles eines musikalischen Manuskripts des englischen Rechtsgelehrten Roger North, der von 1650 bis 1734 lebte. Die kurze Schrift ist von Interesse weniger ihres musikgeschichtlichen Inhalts wegen, als wegen der Probleme, die über die Entwicklung des Musiktreibens und Musiklebens angeschnitten werden. Sie zeigen manchmal überraschende Übereinstimmung mit Fragen, die uns heute beschäftigen. Dr. Paul Mies, Köln.

ILLUSTRIERTES MUSIK-LEXIKON. Hrsg. von Hermann Abert. Mit 503 Bildern auf 72 Tafeln und zahlreichen Notenbeispielen. Lex. 8⁰, 536 S., Stuttgart, Engelhorns Nachf., 1927.

Daß eine innere Notwendigkeit für dieses Lexikon nicht vorlag, erkennt man klar genug an dem ziemlich gewundenen Vorwort des Herausgebers, das sich zu einem Teil damit beschäftigt, die Daseinsberechtigung des neuen Lexikons neben dem Riemannschen zu erweisen. Diesem, ergänzt durch das „Neue Musiklexikon", ist es, wie es gar nicht anders sein kann, auf Schritt und Tritt verpflichtet, und wer in der Nähe mitansehen konnte, durch welch rührenden, über ein ganzes Menschenalter sich erstreckenden Fleiß — von der einzigartigen Befähigung Riemanns zum Lexikographen ganz abgesehen — das Riemannsche Lexikon eine Weltleistung geworden ist, wie es ferner heute in den Händen Einsteins nicht besser aufgehoben sein könnte, weiterhin daran denkt, daß die schwierige Nachkriegsarbeit nur durch das Zusammenwirken zahlreichster Mitarbeiter in aller Herren Länder möglich wurde, kann zu keinem anderen Schlusse kommen, als daß hier, wenn auch sorgsam, nachgepflügt wurde. Ersetzen kann es bei seinem annähernd dreimal kleineren Umfang das Riemannsche kaum, so wenig man der Art des Zusammendrängens seine Anerkennung versagen wird, wie ferner manche Artikel, vor allem die des Herausgebers über die großen Meister und andere Gebiete, ihren Eigenwert besitzen. Außer Abert beteiligten sich noch weitere vier Bearbeiter. Das Besondere des Lexikons bilden die vielen und meist sorgfältigen Abbildungen, unter denen sich zudem manches bis dahin Unbekannte findet. Dieser Umstand wird es auch sein, der in unserem Bilderzeitalter dem Lexikon die Tore öffnen wird. Daß für manche Gebiete auch das Riemannsche Lexikon zu Abbildungen wird greifen müssen, ergibt sich aus sachlicher Notwendigkeit. Auf die ganzen Musikerbildnisse wird man verzichten können, sie gehören in einen Bilder-Atlas. —s.

FRITZ VOLBACH: Handbuch der Musikwissenschaften, Bd. I. Musikgeschichte, Kulturquerschnitte, Formenlehre, Tonwerkzeuge und Partitur. 8⁰, 340 S. Aschendorffsche Buchhandlung, Münster i. W. 1926.

Die Neuordnung des Musikunterrichts an den höheren Schulen wie des Privatmusikunterrichts ruft dauernd Werke auf den Plan, zu denen auch dieses Handbuch gehört, von dem zur Zeit der erste Band vorliegt. Für den Unterricht eignen sich von ihm am besten die Formenlehre und die tabellarischen Kulturquerschnitte. Die übrigen Abschnitte, besonders der zur Musikgeschichte, enthalten viel zu viel Buch- und theoretisches Wissen, zu viele Namen und Daten. Damit ist gerade der Schule nicht gedient.

Einige Unklarheiten und Irrtümer seien angemerkt: Das Urteil über die Meistersinger auf S. 30 ist in dieser Form nicht haltbar. Die Erklärung der Kirchentonarten auf S. 25 gibt von ihrer Eigenart keinen Begriff. Von der Bedeutung des Chores in der ersten Oper, der ein wichtiges Entwicklungsmoment ist, wird gar nicht geredet. Die Passion von Sebastiani (S. 79) hat durchaus den Bibeltext, dem nur einzelne Choralstrophen eingefügt sind. Bei den Partiturbeispielen fehlt eines aus der Bachzeit; für die Entwicklung der Instrumente wie der Musikkultur wäre das gleich wichtig. Dr. Paul Mies.

EDGAR RABSCH: Gedanken über Musikerziehung. 8⁰, 60 S. Leipzig, Quelle und Meyer, 1925.

Das Buch, das seine Entstehung der „Neuordnung des preußischen höheren Schulwesens" verdankt, ist von einer hohen Begeisterung für den Beruf des Musikerziehers diktiert und verrät eine tiefgehende Kenntnis der für diesen Beruf nötigen Teilgebiete. Rabsch betont, daß die Zeit vorüber ist, in der die Musik als beziehungsloses Nebenfach gewertet wurde. Er deckt die reichhaltigen Beziehungen zu den anderen Disziplinen auf und zeigt an der Hand von vielen praktischen Beispielen, wie sie unterrichtlich verwertet werden können. Mit besonderer Liebe behandelt er das Schülerorchester, das er als collegium musicum bezeichnet wissen will. Festumrissen zeichnet er dessen Ziel und Weg (reiche Literaturauswahl!). Der den Schluß bil-

dende Entwurf zu einer Musikbücherei für höhere Lehranstalten dürfte in seiner weitgreifenden Art sehr willkommen sein.

Bedenken erregen nur die aus der Praxis mitgeteilte Stoffverteilung, in der weniger wichtige und bedeutende Perioden der Musikgeschichte in gleichen Zeitspannen behandelt werden, und die Stundentafel, aus der ersichtlich ist, daß bei der sonst so weitgehenden musikalischen Bildungsarbeit die Pflege der Singstimme zu kurz wegkommt (von IV—OI keine gesonderten Gesangstunden!). Ebenso muß die in der Schrift zutage tretende vollständige Ablehnung des homophonen 2- und 3-stimmigen Satzes als übertrieben abgelehnt werden. P. Losse.

GEORG BÖTTCHER: Die Aufgaben des Männerchordirigenten. 8°, 30 S. Verlag Carl Merseburger 1926. Leipzig.

Wozu erscheinen immer wieder derartige Heftchen? Ein schlechter Dirigent wird durch die Lektüre von 30 Seiten kein guter, und ein guter Dirigent hat eine Sammlung von Gemeinplätzen nicht nötig. Finden sich dazu noch derartige Übertreibungen, wie: „Enthält der Auftakt drei Achtelnoten, so müssen dieselben scharf markiert ... werden", oder Dirigierschemata, die den allgemeinen Gepflogenheiten nicht entsprechen (z. B. das Schema des $^{6}/_{8}$-Taktes), so werden die Begriffe unsicherer Dirigenten nur noch verwirrter werden.

DR. FRANZ JOSEF EWENS: Mathieu Neumann, 8°, 98 + 24 S. Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden 1926.

Mit einem wohlgelungenen Bild Neumanns geschmückt, präsentiert sich dieses Büchlein als eine wertvolle Einführung in den Werdegang und in sämtliche Kompositionen des rheinischen Tondichters. Neumann wird in dieser analysierenden Zusammenstellung seiner Werke als Weiterführer des Hegar-Stiles gekennzeichnet. Das Büchlein verdient allgemeines Interesse; die Pflicht, es zu lesen, hat aber ein jeder, der mit dem Männergesang irgendwelche Fühlung hat. Prof. Jos. Achtélik.

JACOB FISCHER: A. Erläuterungen zur Interpunktions-Ausgabe; B. Interpunktions-Ausgabe: Nr. 1. Bach, 12 und 6 kleine Präludien; Nr. 2. Beethoven, op. 2,1; Nr. 3. Haydn, Sonate G-Moll; Nr. 4. Mozart, Sonate F-Dur; Nr. 5. Schubert, op. 94; Nr. 6. Schumann, Waldscenen; Nr. 7. Mendelssohn, Lieder ohne Worte (Auswahl); Nr. 8. Chopin, Mazurkas (Auswahl). Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung (Rob. Lienau), Berlin-Lichterfelde und Leipzig; Carl Haslinger QDM Tobias, Wien.

Jacob Fischer hat ein weit besseres Musikerherz, als er es selber gerne Wort haben möchte. In seinen „Erläuterungen zur Interpunktions-Ausgabe" gebärdet er sich als strenger Rationalist, bei dem „Gefühl und Verstand das letzte Wort" haben, — und findet doch seine besten Resultate gerade durch das von ihm so verpönte einfache gute musikalische „Gefühl", — sagen wir besser: durch künstlerische Intuition. Auf diesem und keinem anderen Wege kam er auch zu der Feststellung, daß das rhythmische Geschlecht sogar innerhalb einer Satzgruppe völlig wechseln, also z. B. vom Trochäus zum Jambus umspringen kann, — ein rhythmisches Geschehen, das zwar die Praxis der großen Reproduzierenden längst in den Meisterwerken aufgewiesen hat, das aber in so scharfer und klarer Formulierung für unsere theoretische Erkenntnis etwas sehr Wesentliches, Wertvolles und Neues ist. Fischer nennt den Vorgang „Kumulierung". Daß die Überschätzung der Ratio als primärer Instanz auch diesem guten Musiker den Blick trüben mußte, die Naturerscheinungen der großen Meisterwerke häufig nicht in ihrer Eigengesetzlichkeit zu sehen, ist ihm mit allen seinen Vorgängern in Phrasierungsdingen gemeinsam. Mit dem einengenden Dogma F's: „Die polaren Erscheinungen Trochäus-Jambus beherrschen in gleicher Weise das rhythmische Gebiet, wie Dur und Moll das harmonische", ist bei den Meisterwerken eben nicht durchzukommen.

In seiner praktischen Ausgabe bewährt sich das vortreffliche Musikertum F's auch da, wo eine unbefangene Einfühlung seinen Deutungen nicht Recht geben kann. Überall geht von dieser Ausgabe die Anregungskraft einer eigengearteten und rhythmisch feinfühligen Persönlichkeit aus.

Als besonderes Verdienst ist es F. anzurechnen, daß er — im Gegensatz zu allen bisherigen Phrasierungsausgaben — seine rhythmischen Ikten und seine Phrasierungszeichen so erfand, daß er daneben den Urtext in völliger Klarheit belassen konnte. Das ist ein Verfahren, das von nun an für alle etwa noch zu erfindenden Phrasierungsbezeichnungen, — wenn es nun einmal ohne diese nicht gehen soll — als Vorbild zu gelten hat. Und wer Phrasierungsausgaben im Unterricht zu verwenden liebt, wird aus diesem Grunde Fischers Interpunktions-Ausgabe vorzugsweise heranzuziehen haben. — Die Interpunktionsbezeichnung selber ist durchaus originell zu nennen: F. setzt über den Notentext die Satzzeichen der Sprachlehre (, ; : ? ! .) in völlig der Wortsprache sinngemäß entsprechender Weise.

Eine gründliche Kenntnisnahme der Arbeiten Jacob F's, vor allem seiner Erläuterungen, ist jedem Musiker zu empfehlen. Bei allem häufig notwendigen Widerspruch wird er dennoch Gewinn davontragen. C. A. Martienssen.

FRITZ SPORN: Motetten a cappella: op. 5,8 (H. Oppenheimer, Hameln), 14 (B. Bosse, Leipzig), 19 (C. F. Kahnt, Leipzig), mit Streichinstrumenten: op. 9 (H. Oppenheimer, Hameln), 23 (B. Bosse, Leipzig); mit Orchester: op. 4 (Bosworth & Co., Leipzig); Choralkantate op. 12 (B. Bosse, Leipzig); Weihgesang mit Bläsern op. 17, 1 (Kistner & Siegel,

Leipzig); Gebet für Streichorchester op. 13 (Kistner & Siegel, Leipzig); Trauungslied für Sopran und Orgel op. 27 (C. F. Kahnt, Leipzig).

Alles „kirchlich würdige" Musik von zweifellos ernstem Wollen und gediegener Arbeit. Aber von jener andauernd in Septimen- und Nonenakkorden schwelgenden Weichheit, die ein beredter Ausdruck der salbungsvollen, verschwommenen und etwas schläfrigen Frömmigkeit ist, von der sich weite Kreise unseres Volkes bereits abgewendet haben. Besonders fatal berührt das Zurechtstutzen oder Umbiegen klassischer Textworte (z. B. bei Mörikes „Zum neuen Jahre") zugunsten bequemeren Inmusiksetzens.

H. SCHÜTZ: Deutsche Konzerte, bearb. von Fr. Sporn. 1. Nun danket alle Gott; 2. Das Vaterunser. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

F. Sporn hat sich mit der Herausgabe Schützscher Werke für den praktischen Gebrauch ein unbestreitbares Verdienst erworben, und man möchte wünschen, daß weitere der großartigen Deutschen Konzerte folgen. An solcher, von Leben, Kraft und Feuer erfüllter Musik, die mit relativ bescheidenen Mitteln ausführbar ist, kann unser kirchenmusikalisches Leben gesunden. — Leider hat der Bearbeiter unterlassen, die Werke, wie es historisch berechtigt und klanglich erforderlich wäre, um einen Ganzton nach oben zu transponieren; dadurch geht viel Leuchtkraft verloren. E. Zillinger.

HANS GÁL: Suite für Klavier, op. 24. N. Simrock, Berlin, Leipzig.

Der Niederösterreicher Gál kommt von (Präludium) Schumann und namentlich von Brahms – man vergleiche nur einmal den dritten Satz (Capriccio) mit Brahms C-Dur-Capriccio op. 76 Nr. 8 —, aber als geschichtlich und ästhetisch hochgebildeter Musiker hat er es verstanden, diesen Wurzelstamm in ein viel- und feinverästeltes „Blätterdach" ausmünden zu lassen, in denen es von modernen harmonischen Wendungen nur so rauscht. Doch ein strenges und sicheres Formgefühl und eine gereifte Kunst polyphon-imitatorischer Stimmführung (Sarabande funèbre) bewahrt ihn bei aller schillernden Beweglichkeit seiner Harmonik und aller reizenden Klein- und Feinarbeit seines mit musikalischem Silberstift durchgezeichneten Satzes vor allen häßlich-radikalen Auswüchsen, und es ist sehr lustig und bezeichnend, daß man ihn, den durch eine strenge klassisch-romantische Schule gegangenen „gemäßigten Modernen", aus Mangel an Persönlichkeiten und Werken, bereits hier und dort unter die neutönerischen Problematiker und Gehirnakrobaten der „Neuen Musik" eingereiht hat. Was aber keinen Konzertpianisten hindern darf und wird, sich dieser äußerst dankbaren Suite, die im letzten Satz endlich einmal wieder das alte fröhliche Geschlecht der Giguen wiederaufleben läßt, recht nachdrücklich anzunehmen! W. N.

SIGFRID WALTHER MÜLLER: Suite im alten Stil, op. 8 und Kleine Sonate op. 11 für Klavier. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Jugendfrische und ungemein talentvolle Erstlinge eines jungen Leipzigers mit allen Merkmalen der Sigfrid-Karg-Elert-Schule: formal und technisch frühreif und absolut gekonnt, klangsinnlich, polytonal von Cyril Scotts (der in alle schönen, lyrisch-schwärmerischen Partien und Themen beider Werke breit hineintritt) bis zu Arnold Schönbergs charakteristischen Quartenakkordverbindungen, energisch in den Stimmenführungen, von köstlichem, teils neckischem, teils skurrilem Humor in der Suite über den ewig geldbeutelleeren „Lieben Augustin". Das modernste beider Werke ist die Kleine Sonate (drei Themengruppen in einem Satz), das frischeste, eingänglichste und organisch gewachsenste die Suite mit einer entzückenden Gavotte, einem kecken, echten Rigaudon (mit Musette) und einer frischen Gigue in alter, zweiteiliger Form. In summa: „Auf den habt acht!" W. N.

JULIUS WEISMANN: Neun Lieder op. 81 für mittlere Stimme. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Die Gedichte von Walter Calé zeichnen sich, auch wo sie in metaphysische Bereiche vordringen, durch starke Bildhaftigkeit aus und bieten daher einem zum Malerischen neigenden Tonsetzer wie Weismann lebhaften Anreiz. Dieser bewährt sich hier wieder als feiner Stimmungslyriker. Harmonisch gelangt er bisweilen zu einer frei schwebenden Tonalität, die etwas durchaus anderes ist als eine konstruierte Atonalität.

NIK. MEDTNER: Vier Lieder nach Dichtungen von Puschkin und Tjutschew. Op. 45, Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig, Riga, Berlin.

Philosophische Gedankenlyrik, von O. von Riesemann in gutes Deutsch übertragen, musikalisch von der charakteristischen Haltung des neuromantisch schwelgenden Klavierliedes, bei welchem ein wesentlicher Anteil im Ausdruck auf das Harmonische entfällt. Dr. H. Kleemann.

J. S. BACH: Acht Choräle für eine Singst. mit beziffertem Baß für die Laute ausgesetzt von Heinz Bischoff. Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Das vorliegende Heftchen stellt einen bemerkenswerten Beitrag zur Reihe der Quellenbearbeitungen dar, die sich der Bärenreiter-Verlag im Sinne der „Singgemeinde" angelegen sein läßt. Der Lautenspieler, dessen wesentliche Aufgabe bei der Reproduktion alter Originalmusik in der Ausdeutung bezifferter Generalbaßstimmen liegt, findet in diesen Beispielen, die den bezifferten Baß und einen danach ausgeführten dreistimmigen Satz nebeneinander zeigen, vorzügliche Anleitung. Die Sätze sind griffgerecht für das moderne Instrument geschrieben und mit praktischen Fingersätzen sorgfältig bezeichnet. E. Wild, Leipzig.

Anzeige von Musikalien

Für Singstimme und Klavier

Joseph Rinaldini: Drei Lieder nach Texten von Dehmel, Bierbaum und Dauthendey. — „Im Schnee" (W. v. Hartlieb), „Das grüne Blatt" (Bierbaum). Alle für mittlere Stimme. Ludw. Doblinger, Wien-Leipzig. — Geschmackvolle Lyrik ohne besondere Kennzeichen.

Hans Heinz Scholtys: Sechs Gesänge. Ebenda. — Arbeitet gelegentlich mit recht billigen Effekten. Gut getroffen ist „Daß ich Dich liebe" von R. Huch.

Edmund Nick: Fünf Lieder von Hermann Hesse. Jul. Hainauer Verlag, Breslau.

Walther von Kreutzburg: Zwölf Lieder für eine Singstimme und Klavier. Einzeln; mittel und hoch. Kommissionsverlag N. Simrock, Leipzig. — Der Komponist schreibt gern im „Volksliedton", gerät damit aber, wie auch die Texte, vielfach ins Platte und Sentimentale.

Hermann Durra: Lieder und Gesänge. [11. Sommernachmittag in Fontaineblau (tief), 12. Zigeuner (tief)] Ries & Erler, Berlin.

Paul Kletzki: Lieder op. 15. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Hans Kummer: op. 18 „Der Knabe im Moor", Ballade von Annette von Droste-Hülshoff. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin-Leipzig. — Zu viel Illustration, zu wenig Musik.

Hermann Bielefeld: Kinderlieder für Erwachsene. Ebenda. — Charakteristisch-Humoristisches mit leichtem Einschlag vom modernen Tanze. Empfehlenswert.

Jos. Karl Mraczek: „Alles, alles ist erfüllt" (für hohe Stimme). Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig. — Repräsentativer Straußstil.

H. Kocher-Klein: „Kuckuck!" 15 Kinderlieder op. 3, 4 u. 8. Verlag Joh. Jehle, Ebingen (Württ.) Sehr hübsche, natürliche Liedchen mit technisch einfachem Klaviersatz.

M. ter Kuile: op. VIIb. Vier Lieder. Kommissionsverlag Gebr. Hug & Co, Zürich-Leipzig.

Rud. Ew. Zingel: Charon (Clara Blüthgen). Ries & Erler, Berlin.

Wolfgang Stresemann: op. 5. 3 Lieder. Ed. Bote & Bock, Berlin. — Der junge Stresemann, Sohn des Reichsaußenministers, schreibt einen Salonstil, hinter dem sich im Grunde viel technisches Unvermögen verbirgt.

Ralph Kux: Drei Vokalgesänge für mittlere Stimme. Kommissionsverlag Hug & Co., Zürich-Basel. — Dilettantismus.

Helling Rechnitzer Möller: op. 48 Nr. 3 „Du schläfst". Raabe & Plothow, Berlin. — Von einfacher, ansprechender Melodik.

Theo Feige: „In der Lüneburger Haide". (9 Lönslieder). J. Sehnellscher Heimatverlag, Warendorf im Münsterland. — Hübsch sind das Tanzlied Nr. 6 und Nr. 8 „Der ferne Stern". Manche andere sind hingegen für die Löns'sche Muse zu harmlos und zu bieder ausgefallen.

Walther Böhme: op. 22. Zwei geistliche Lieder für eine Singstimme mit Orgel. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen. — Die Religiosität dieser Lieder, wenn überhaupt von einer solchen geredet werden kann, ist von jener Weichheit, von der man sich heute gründlich loszusagen beginnt.

A. Scriabine: Romance (Deutsche Übersetzung von Heinrich Möller). W. Bessel & Co., Paris. Auslieferung: Breitkopf & Härtel.

Theodor Raillard: Tafellied „Brüder füllt mit güldnem Weine" für Bariton mit Klavier für freim. Tafeln und Brudermahle. Steingräber-Verlag, Leipzig. — Schwungvoll.

Werke verschiedener Besetzung

Beethovenfeier. Chöre, Instrumentalstücke und das „Opferlied" von Beethoven. Für musikalische Feierstunden der höheren Schulen herausgegeben von Heinrich Martens und Richard Münnich. Ausgabe A: Orchesterausgabe. Ausgabe B: Sängerpartitur-Ausgabe. Verlag Moritz Schauenburg, Lahr i. Baden. — Diese, für die eigentlichen Beethovenfeiern leider etwas spät erschienene Ausgabe gibt den Schulen sehr wertvolle Anregungen zur Ausgestaltung von Beethovenfeiern. Bemerkenswert ist, daß in der Sammlung meist ziemlich unbekannte Werke, so das Bundeslied op. 122, sechs ländlerische Tänze für 2 Violinen und Baß u. a. m. enthalten sind. Auf Grund des hier zusammengestellten Materials lassen sich wirklich eine Reihe abwechslungsvoller Beethovenfeiern gestalten, wie schon aus den beigegebenen Musterprogrammen ersichtlich ist.

Adolf Prümers: op. 51. „Das Sakrament des Altars." Oratorium für Soli (Sopran, Alt, Baß), gemischten Chor, Streichorchester und Orgel. Partitur. Schweers & Haake, Bremen.

Bruno Leipold: op. 199. „Erlösung." Geistlicher Dialog zwischen Himmel und Erde für Sopran- und Bariton-(Alt-)Solo, Frauen-(Knaben-)Chor, Männerchor, gemischten Chor, Orchester und Orgel. Kl.-A. Ruh & Walser, Adliswil-Zürich.

Hubert J. Foss: Seven Poems by Thomas Hardy. Für Bariton, gem. Chor (Alt, Tenor, I. u. II. Baß) und Klavier. Oxford University Preß, London.

Friedrich Karl Grimm: op. 22. Kammermusikdichtung. (Nach einer Lektüre von Dantes „Göttlicher Komödie.") Für Violine und Klavier mit einem Vorspruch und einem Epilog für Sprechstimme und Gesang. Kistner & Siegel, Leipzig. — Die verkrampfte Musik dieses Zwitter-Werkes hat mit Danteschem Geist nicht das geringste zu tun.
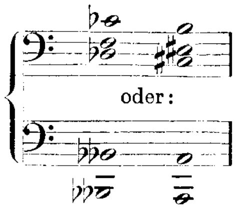
Willibald Kaehler: op. 20. Abendlied (Gottfried Keller). Für kleinen gemischten Chor mit Begleitung des Klaviers oder kleinen Orchesters. Carl Merseburger, Leipzig.

Theodor Raillard: „Vater unser" für 4stimmigen Männerchor. Steingräber-Verlag, Leipzig. Komponiert zu der Dichtung von S. A. Mahlmann.
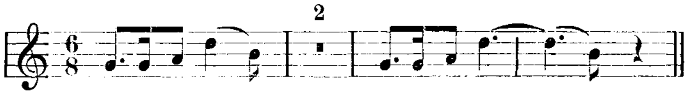
Kreuz und Quer

Frühlings-Freikonzert
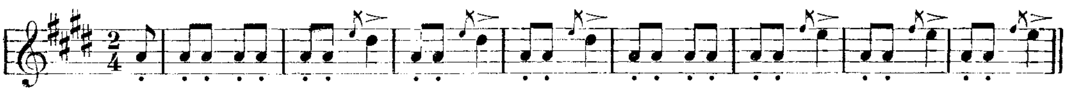
Der dumpfe Gongschlag bei einer gestrigen Oratorien-Aufführung hat mich so lange verfolgt, bis ich ihn tonlich analysiert und aufgezeichnet habe; er klingt sonderbar, aber die Töne sind genau getroffen, hören Sie nur:
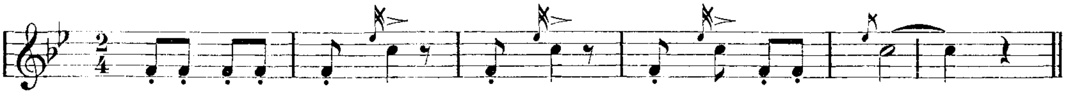


Sehr früh hat er mich herausgetrieben, und um Erholung zu suchen, gehe ich in den Garten; heute ist ja Frühlingsanfang, daher also die Unruhe! und schon hat sich mein Gehör, das leider immer noch zu absolut ist, an einen Ton festgeklemmt; aha, der Hahn vom Nachharhof! er kräht:
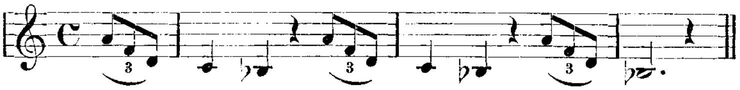


Meinen Gockel habe ich aufessen müssen, weil sein Morgengruß so sehr dem Siegfriedruf glich und — na, jetzt fängt eine Henne an zu gackern:
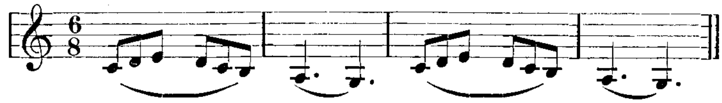


und sofort ist der Hahn dabei und macht das Konzert mit:
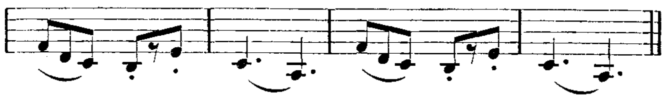


seine Aufregung legt sich aber schnell, und schon macht er mit viel Körperverenkung einer andern Henne den Hof:
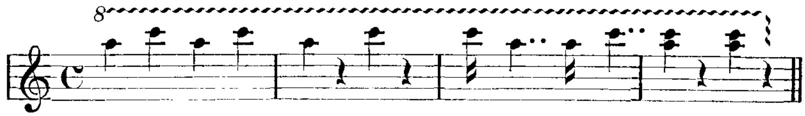


Auch meldet sich vom Hausdach ein Tauber, der erst links herumtanzend gurrt:
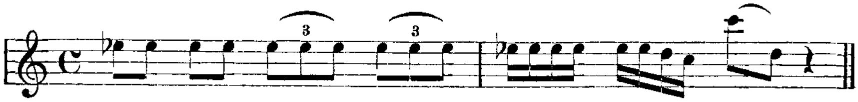


um dann rechts herum zu brummen:



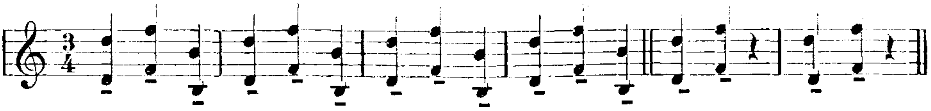
Jetzt kommt von einer nahen Straße ein scharfer Ton, zwei Pflasterer klopfen mit dem Schippenhammer im hohen Diskant:
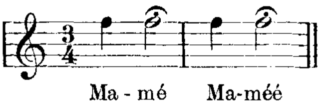


und grad fängt oben in der Linde der Buchfink an zu schmettern:



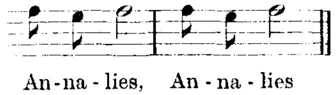
Ich kann die Töne, die auf mich einwirken, nicht mehr alle bewältigen und begebe mich an meinen Flügel, um mir dort Trost zu holen. Da höre ich von der Straße die Pflasterer mit dem schweren Stempel rhythmisch genau die Steine bearbeiten:
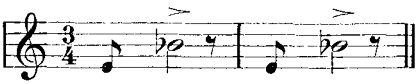


einer von den Leuten hört auf und die beiden andern lassen nach 2 Takten die Arme sinken; ach, nun diese wunderbare — Ruhe? Ach du lieber Himmel, auf der Straße haben zwei Hosenmätze Streit, und der eine schreit fürchterlich grell:
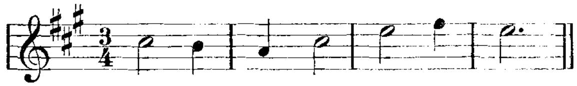


während der andere seine Schwester zu Hilfe ruft:



Ich will runter auf die Straße um die beiden auseinanderzutreiben und kann mich gerade noch an der Haustür anklammern, sonst hätte mich ein dickes Postauto, das mit lautem:



gefährlich warnt, über den Haufen gefahren, und mit zugehaltenen Ohren flüchte ich mich schleunigst in meine vier Wände, aber nicht ohne daß mich ein Motiv von gestern noch dauernd verfolgt:



vielleicht kennen Sie's auch? — — — — — — — —.

An Herrn van Beethoven im Himmel

Mein lieber, guter Beethoven,

Wir feiern heuer Deinen hundertsten Todestag auf der ganzen Welt. Überall, wo man Dich kennt, — und Du bist sehr bekannt geworden, — wirst Du heuer gefeiert — welche Ehre! — Ich gratuliere Dir zu diesem großen Ruhme. Du warst schon tot, als ich auf die Welt gekommen bin, sonst hätte ich Dir mündlich meine Anerkennung ausgesprochen, — aber ich schreibe Dir das nun heute mit ebenso großer Verehrung.

Wenn Du heute lebtest, glaube nicht, daß man Dich dann so feiern würde. Es ist etwas Großes, wenn man tot ist und hat so herrliche Werke hinterlassen wie Du. —

Deine 9. Sinfonie mit der Ode „An die Freude" wird allerorts mit großem Pomp aufgeführt — Du freust Dich doch sicher sehr darüber? — Wir sind zwar noch nicht alle Brüder geworden und die Völker haben sich noch nicht umschlungen, aber wir sind jetzt ernsthaft dabei, es zu tun.

Wir lieben jetzt sogar schon Negermusik — ja — denke nur — Jazzband ist jetzt unsere Lieblingsmusik — diese Musik klingt aber auch sehr schmissig — schade, daß Du in Deinen Sinfonien keine Jazzbandmusik komponiert hast. — Besonders fein würde sich dies bei dem Chor „An die Freude" ausnehmen. Schon rein äußerlich würde es gut aussehen, wenn eine Jazzbandkapelle vor dem Chore zu sitzen käme. Wir könnten hier sogar zwei Jazzbandkapellen vor dem Chor unterbringen — der Platz reicht in Rußland zu. Wir haben ein sehr großes Podium. Ich persönlich bin auch ein großer Freund der Jazzbandmusik, und auch Du würdest Deine Freude dabei haben, wenn Du sie hören würdest. Frage doch einmal den lieben Vater im Himmel, bei dem Du ja jetzt wohnst und der ja auch für die Verbrüderung der ganzen Menschheit ist, ob es nicht ein großartiger Fortschritt der weltlichen Kultur ist, daß wir überall Jazzbandmusik haben. Überall, wo kunstbegeisterte Menschen wohnen, pflegen wir jetzt Jazzband, und unsere großen jetzt lebenden Komponisten komponieren Jazzbandmusik. Ihr habt gewiß noch keine Jazzbandkapelle im Himmel? Nun — lange wird es nicht mehr dauern,

dann kommen die „großen“ Meister unserer Zeit auch zu Euch und Du wirst dann Jazzbandmusik hören. Weine nicht, lieber, guter Beethoven, daß Du wieder nicht alles genießen kannst, und Dir nun abermals ein so herrlicher Genuß versagt ist. Du hättest Dir Dein irdisches Leben eben etwas später einrichten sollen. Glücklich ist, wer vergißt, was einmal nicht zu ändern ist. Dafür wirst Du aber auch jetzt sehr gefeiert. Werdet Ihr im Himmel auch eine Feier veranstalten? Schreibe mir doch einmal — hm? Ich wohne in Rußland dicht am schwarzen Meer.

In treuer Liebe und ungemessener Verehrung

Dein Freund

Atonalius Kontrapunktus.

Johann Caspar Kerll zum Gedächtnis

Am 9. April sind drei Jahrhunderte vergangen seit dem Geburtstage von Johann Caspar Kerll. War er bei seinen Zeitgenossen als hervorragender Meister der Orgel, als Kapellmeister, Lehrer und vielseitiger Komponist berühmt, so daß er sogar seiner Musik wegen von dem selbst komponierenden Kaiser Leopold I. i. J. 1664 geadelt wurde, so verdient er auch heute noch unsre vollste Beachtung in mancher Hinsicht. Sind doch eine Reihe von Kompositionen Kerlls noch erhalten, z. T. auch in wohlfeilen Neu-Ausgaben erschienen, und zeugen von der künstlerischen Reife und Klarheit und von den originellen, die Musik seiner Zeit entschieden fördernden Ideen dieses bedeutenden Barockmusikers. Insbesondere seine Orgel- und Klavierwerke (Kanzonen, Tokkaten) sowie Gesangskonzerte für kirchlichen Gebrauch sind äußerst interessant und von eigenartiger Schönheit; einige Stücke zeigen ihn als geistreichen Vertreter barocker Programmusik. Musikgeschichtlich besonders bedeutsam ist Kerll als Opernkomponist, da er neben Schütz zu den ersten Deutschen zählt, die sich hiermit befaßten; leider ist von seinen Opern nichts mehr erhalten.

Zu Adorf im sächsischen Vogtland 1627 geboren als Sohn des dortigen, wenige Jahre zuvor von auswärts eingewanderten Organisten Caspar Kerl, gewann J. C. Kerll seine musikalische Ausbildung in Wien (Valentini) und im katholischen Rom (Carissimi, Frescobaldi), dem damaligen Mittelpunkte der italienischen Barockmusik. Seine Schaffens- und Berufstätigkeit spielte sich in Wien und vorwiegend in München ab, wo der churfürstlich bayrische Hofkapellmeister auch 1693 starb und begraben wurde. Unter seinen Schülern sind vor allem zu nennen Joh. Pachelbel, J. J. Fux, J. G. Reutter d. Ä., E. X. A. Murschhauser.

Eine umfassende Biographie Kerlls mit einer Sammlung ausgewählter Werke gab A. Sandberger 1901 heraus als Band 2 des 2. Jg. der Denkm. d. Tonkunst i. Bayern; in den D. d. T. i. Österreich, Jg. 25, ließ 1918 G. Adler zwei Messen erscheinen; ein Aufsatz ist Kerll in „Die Musik“ 1908/9, Bd. 1, S. 225 gewidmet. Dr. S. Rösch.

Die scharfe Ecke

Das heutige Komponieren erinnert öfters stark an das „Man nimmt“ des Kochbuchs. Man nimmt dies und jenes Vorhandene aus dem Musikküchenschrank, ein paar feststehende Rhythmen nebst melodischen Floskeln, die man nicht einmal wirklich zu fühlen braucht, bringt das Gemengsel in den Topf, d. h. innerhalb des Notensystems, und fängt nun an zu rühren, die Arbeit linearen, rhythmischen oder sonst welchen Kontrapunkt nennend. Fertig macht diesen Pudding auch gar nicht der Komponist, der in den allerseltensten Fällen weiß, wie die Sache schmeckt, d. h. klingt. Das erfährt er selbst erst durch den Dirigenten, dem die Aufgabe zufällt, den Pudding ins Feuer zu stellen. Früher hat man über den Nürnberger Trichter, über Komponierrezepte gelacht. Heute lacht und redet man nicht mehr darüber. Warum? Weil über tägliche Gebrauchsgegenstände als über etwas Selbstverständliches nicht gesprochen wird.

* * *

Wenn man heute nur wenigstens eine entfernte Ahnung davon hätte, was ein Musiker und von ihnen vor allem ein Komponist kennen und können müßte, so wäre es ausgeschlossen,

daß an Konservatorien immer neue, mit der Kunst als solcher nichts zu tun habende Kurse eingerichtet würden. Man nennt jemand, der nicht eigentlich weiß, was es auf einem Gebiet zu lernen gibt und deshalb lustig darauflos manövriert, einen Dilettanten. Im Kern sind auch unsere Musikschulen, hohe oder niedrige, durchaus dilettantisch.

* * *

Man hat zwischen sorgsam bereitetem Dissonanzen-Bad und Dissonanzen-Kloake denn doch zu unterscheiden.

* * *

Was ist besser, wenn ein Volk ein Genie in seiner Zeit nicht seiner Bedeutung entsprechend erkennt oder wenn es seelenarme, also ausgeprägte Nichtgenies zu Göttern machen will?

* * *

Der heutige Mensch und mit ihm der Künstler, durchaus nicht etwa lässig, hat nicht Zeit noch vor allem Lust, sich gerade dort auszubilden und seine Kräfte zu üben, wo es für ihn am nötigsten wäre. Das hat sich bereits furchtbar gerächt.

* * *

Die rein Musikalischen sind die reinen Musiksklaven, die von ihrer eigenen Theorie mit Peitschenhieben behandelt werden. Nicht einen Schritt dürfen sie außerhalb ihres Hauses tun, sofort tritt ein Sklavenaufseher ihnen entgegen oder stürzt ein Bluthund auf sie zu. Arme Sklaven, die schöne weite Welt ist euch verschlossen. Freilich, die entmannten Musiksklaven wüßten mit der Welt auch gar nichts anzufangen.

* * *

In den Meistersingern vertritt den absoluten, rein musikalischen Standpunkt Beckmesser und die Mehrzahl der Meistersinger. Stolzing, aus freier Luft, der Welt der ganzen menschlichen Gefühle kommend, hat es bei dieser beschränkten Gesellschaft natürlich schwer, immerhin ist sie, weil trotz allem ein tüchtiger menschlicher Kern in ihr steckt, nicht unrettbar verloren. Beckmessers Ständchen ist nämlich vom rein musikalischen Standpunkt aus sogar sehr gut — was man von der Musik der heutigen Absoluten leider nicht sagen kann — und in der Vergewaltigung des Wortes für die heutige Auffassung der Gesangsmusik sicherlich sogar vorbildlich, weil eben erkennbar wird, daß der Sinn der Worte, das Außermusikalische also, keine musikalische Trübung ausüben konnte. Bei einer Aufführung der Meistersinger in Mailand (1907), wo der Sinn der Worte und der ganzen Szene nicht verstanden wurde, sang der italienische Beckmesser das Ständchen so schön, daß da capo gerufen wurde. Trotzdem dürfte Beckmesser bleiben, was er ist.

Worüber Bruckner künstlerischen Katzenjammer empfand

Bei der Elfhundertjahr-Feier des Klosters Kreuzmünster 1877 hatte Bruckner eine große Orgel-Fantasie über kirchliche Themen zu spielen. Vorher in fröhlichem Kreise schlug der Sänger Josef Staudigl ihm vor, doch auch ein schönes Volkslied, etwa den „Jäger aus Kurpfalz", in seine Variationen zu verweben. Und Bruckner, vielleicht durch ungewohnten Wein ermuntert, tat das auch, freilich so kunstvoll, daß nur die wenigen Eingeweihten es hörten. Am andern Morgen aber kam über ihn der moralische Jammer: im höchsten Zorn fuhr er gegen Staudigl los, daß er ihn „zu einer Todsünden" beredet habe. — Ob unseren Jazz-Choralisten ein wenig das Herz schlagen dürfte?

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Richard Wetz: Eichendorffzyklus für gem. a cappella-Chor (Erfurt, Engelbrechtscher Madrigalchor).

Joseph Haas: Deutsche Vesper (Münchener Domchor).

Bühnenwerke:

„Madonna Imperia", Oper von Franco Alfano (Turin).

„Der letzte Pierrot", Ballett von Karol Rathaus (Berliner Staatsoper).

„Erwartung" von Schönberg (reichsdeutsche Urauff. unter Bekker in Wiesbaden).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„The King's Henchmann", lyrisches Musikdrama von Deems Taylor, Text von E. St. Vincent Millay (New York, Metropolitan-Oper). Der Dichtung des Werkes liegt ein Tristan-Isolde-Stoff aus dem England des 10. Jahrh. zugrunde. Die Musik ist der europäischen, nachwagnerschen Opernschule entwachsen. Der Erfolg war rauschend.

„Beatrice Cenci", Oper von Ludomir Rozycki (Warschau).

„Bathyllus", Tanzdrama von Fritz Fleck (Köln, s. S. 298).

„Sprihditis", Märchenoper von Janis Medinsch (Riga, lett. Nationaloper).

„Donna Simona", Lustspieloper, Einakter von E. v. Dohnányi (Budapester Stadttheater).

„Laterna magica", Mimodrama mit Gesang. Dichtung von Anna Szederkényi, Musik von Georg Kósa (Ebenda).

„Karneval"-Musik zu einem Grand-Guignol-Text (Julius Toronyi) von Rudolf Lavotta (Ebenda).

„Fanny", Oper nach Eugen Mohácsi's Dichtung von Béla Szabados (Budapest, Opernhaus).

Konzertwerke:

Nino Neidhardt: „In memoriam", Streichquartett-Rapsodie (Dresden, Roth-Quartett im 1. Kammerkonzert der Vereinig. schaffender Künstler).

Frieda Kern: op. 10. Sinfonie in einem Satz (Sinfoniekonzert des Wiener Tonkünstlerorchesters unter Prof. Konrath).

Rob. Hernried: „Elegie" für Flöte und Klavier (Beethovenfeier des Sternschen Konservatoriums, Berlin).

Hermann Wunsch: IV. Sinfonie (Kassel).

Ernest Bloch: Sinfonie in Cis-Moll (Boston).

W. Braunfels: Große Messe in G-Moll für gem. Chor, Solo-Quartett, Knabenchor, Orgel und großes Orchester (Köln, s. S. 298).

Gerhard Günther: Chaconne und Fuge für Orgel (Leipzig, s. S. 294).

Karl Hoyer: op. 35. Vier Charakterstücke für Orgel (Ebenda).

August Halm: B-Dur-Streichquartett, Sonate C-Moll für Geige und Klavier und Trio-Sonate F-Dur für zwei Geigen und Klavier (Studeny-Quartett, München und Augsburg).

Georg Jockl: Sonatine für Violine und Klavier (Wien, Rita Kuszmann und Fritz Sedlak i. d. Internat. Gesellsch. f. neue M.).

Rudolf Herold: „Die Exulanten", Oratorium (Zwickau, Chorgesangsverein unter Kantor Marschner).

Kurt von Schwake: Violinkonzert D-Moll (Leny Reitz-Buchheim mit dem Berliner Sinfonieorchester unter E. Bohnke).

Ludwig Weber: Musik für Streicher (Münster, unter Schulz-Dornburg).

Erwin Schulhoff: Divertissement in 7 Sätzen für Oboe, Klarinette und Fagott (Paris, Société des Instruments à vent).

Béla Bartók: „Am Lande", fünf Lieder für Sopran und Kammerorchester (Budapest, Philharmon. Gesellschaft, Solisten: Maria Basilides, Georgine Havas, Therese Adam und Grete Falus).

Géza Fried: Streich-Quartett (Quartett-Gesellschaft Waldbauer-Kerpely, Budapest).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Man hatte hier vor einigen Wochen Gelegenheit, zwei Chorvereinigungen von bestem Rufe kennenzulernen: den Kasseler A-cappella-Chor unter Kapellmeister Robert Laugs und die Dresdener Madrigalvereinigung unter MD. Otto Winter. Erstere konzertierte mit einem bunten Programm weltlicher und geistlicher Gesänge alter und moderner Komponisten in dem akustisch ungünstigen Konservatoriumssaal. Gewisse Unausgeglichenheiten und Sprödigkeiten der sonst sehr exakt singenden Vereinigung schienen sich hier besonders stark auszuwirken. Der Eindruck war selten ganz rein, wie auch das oft starke Tremolieren der Stimmen, namentlich bei geistlicher Musik, nicht gut wirkte. Bei sorgsamer Stimmpflege läßt sich hier vieles bessern. Zu hören waren u. a. die selten gesungenen, weil stimmlich undankbaren Gradualien Bruckners, die erst erschienenen erlebnisstarken 4 geistlichen Hymnen von Wetz, ein 12stimmiges Requiem von Karg-Elert mit eigenartiger Schlußwirkung sich kreuzender Sekunden, Marienlieder von Fr. Philipp und — hier gab der Chor sein Bestes — charakteristische Volksliedbearbeitungen von Othegraven und alte Gesänge, worunter das genial-kecke Echolied von Orlandus Lassus besonders gefiel. Es war

eine ordentliche Freude, wie wacker sich der Chor in diesen weltlichen Gefilden tummelte nach der etwas reichlich gebotenen geistlichen Musik. — Das Konzert der Dresdener, leider ebenso gering besucht wie das der Kasseler, führte mehr auf das Gebiet des Kammerchors. Madrigale von Bennet, Ward, Monteverdi, di Lasso, Gastoldi, Morley und Scandelli nahmen ein Drittel des Programms ein und wurden mit der Zartheit und Kraft eines nach allen Seiten hin gleichmäßig ausgebildeten Stimmkörpers, der sich namentlich durch wundervolle Männerstimmen auszeichnete, geboten. Daran schlossen sich Lendvais hier noch nicht gehörte Chorvariationen an, eine vollendete Kunstleistung, der man nur noch die ursprüngliche Naivität einer deutschen Natur gewünscht hätte. Weiter folgten u. a. Chöre von Brahms und Graener, dessen „Wanderlied" unmittelbar einschlug. Kurz, es war ein Konzert, das man nicht so leicht vergißt. — Ein Konzert der Wiener Sängerknaben (Sängerknabenkonvikt der ehemaligen Hofburgkapelle in Wien) unter Prof. Heinr. Müller, hatte mit einer Aufführung der für diese Zwecke umgearbeiteten „Bastien und Bastienne" von Mozart und allerlei sonstigen Chören und Liedchen mehr Liebhaber- als Kunstwert, und man gab sich mit unbeschränktem Vergnügen dem artigen Spiel und Gesang der Knaben hin. Männerstimmen fehlten ganz, und die von unseren nordischen Chören grundverschiedene südliche Weichheit und Vibration der Stimmen läßt eher auf einen Ballettchor als auf Kirchensänger schließen. Man hätte immerhin gern etwas aus dem geistlichen Pensum der kleinen Herrschaften gehört.

Moderne Orgelwerke vermittelte im 10. vom Konservatorium veranstalteten Orgelkonzert Karl Hoyer, der Nikolaiorganist, der sich mit Vorliebe für zeitgenössische Orgelmusik einsetzt. So hörte man eine düster-pathetische Chaconne und Fuge, voll Byronschen Weltschmerzes, von Gerhard Günther, dessen bis ins Verworrene dringende Phantasie noch einer starken Läuterung bedarf. Vier uraufgeführte religiöse Charakterstücke von Hoyer selbst lassen einzig verwundern, wie es einem so tüchtigen Organisten möglich ist, eine derart geschmacklose Programmusik, bei allem hier noch durch mißverstandene moderne Mittel unausstehlich gemacht, zu schreiben. Grabners Fantasie über das liturgische Paternoster — kürzlich erst in Köln uraufgeführt — gab den Wunsch ein, dem mit überlegener Kraft gestalteten Werke hier noch einmal zu begegnen, da es an diesem Abend kaum möglich war, einen reinen Eindruck zu empfangen. — Hierher gehört auch eine Uraufführung in der Thomasmotette: zwei Choralvorspiele von Joh. Weyrauch, Meditationen von tiefer Empfindung, die aufs würdigste zu der unmittelbar daraufolgenden Markuspassion von Thomas hinleiteten.

Von weiteren Veranstaltungen des Konservatoriums sei in erster Linie der Beethovenfeier am 3. April gedacht, bei der in rühmenswerter Wiedergabe die Chorfantasie und die C-Dur-Messe zur Aufführung kamen. Chor und Orchester unter MD. Koch standen auf Konzerthöhe, während die ungleichwertige Besetzung der Solisten gelegentlich etwas störte. Zwischen beiden Werken verlas Prof. Arthur Seidl die Rede Grillparzers am Grabe des Meisters und dessen Heiligenstädter Testament. Ein weiteres Konzert mit Beethovenscher Kammermusik, wie auch die schon stattgefundenen Veranstaltungen lassen erkennen, wie sehr es dem Institut um eine, der Bedeutung des Jahres entsprechende Würdigung B's zu tun ist. — In einem Cembalokonzert, ebenfalls vom Konservatorium veranstaltet, brachte Günther Ramin u. a. Werke von Gg. Böhm, Froberger, Krebs, Chr. Foerster und Joh. Fr. Fasch meisterhaft auf seinem Neupert-Cembalo zu Gehör. Darunter fiel besonders ein mit dem Geiste der Chromatischen Fantasie getränktes Es-Dur-Präludium von Krebs mit nachfolgender Fuge auf, deren Echo-Thema ein merkwürdiger Charakterkopf ist. Eingerahmt waren die Solovorträge durch das Brandenburgische Konzert in D-Dur und einen zerstückelten Händel (als „Concerto grosso op. 3, Nr. 6" bezeichnet) vom Kammerorchester des Instituts unter Walther Davisson ausgeführt.

Bemerkenswert im eigentlichen Konzertleben zeigte sich der Abend des neugegründeten, feurig musizierenden Genzel-Quartetts (Franz Genzel, Gerh. Slavik, Arnold Matz, Fritz Wawrowsky) mit z. T. schon gehörten Werken von Casella, Toch und Hindemith. Ein ebenfalls neues Süddeutsches Klavier-Trio (Jacob Trapp, Heinz Jaeger, Kurt Merker), mit einem Beethoven-Schubert-Brahms-Programm zeigte den Violinisten noch nicht ganz auf der Höhe seiner Aufgabe. Eine neue Klaviersonate in C-Moll von Gg. Kiessig hörte man an dem sonst nicht glücklichen Klavierabend von Sigfrid Grundeis. Kiessig ist mit diesem stürmischen, aus einem Guß entstandenen Werke ein Wurf gelungen, der jedes Pianistenherz erfreuen dürfte. Es gibt hier große al fresco-Wirkungen, daneben auch, wie im langsamen Satze, nach innen gewandte Partien, in denen etwas von einem Bachschen Passionston klingt. Grundeis hatte sich mit besonderer Liebe dieser Sonate angenommen. — Über Kompositionen von Werner Hübschmann, einem Grabner-Schüler — man hörte sie im Blüthnersaal — ist vorläufig noch nicht viel zu sagen. Es geht hier kräftig und frisch, etwa auf jung-hindemithsche Art zu, die Themen sind nicht gerade eigenwüchsig, wie auch ihre Verarbeitung noch reichlich primitiv ist, besondere Seelentöne vernimmt man auch nicht, aber alles ist von gesundem Wuchs, so daß man das Weitere ruhig abwarten kann. Auf-

geführt wurden 2 Quartette, eine kleine Sonate für Klavier und 3 (mißglückte) Kinderlieder.

In der Oper gabs eine Erstaufführung: Rezniceks „Holofernes", der mit beträchtlichem Erfolg unter Anwesenheit des Komponisten in Szene ging. In der Tat, der dichterische Vorwurf ist unverwüstlich, und wenn man einen Hebbel als Grundlage hat, muß sich auch irgendwie eine Wirkung einstellen. Denn daß diese jemand in Rezniceks Vertonung suchen und auch finden würde, ist kaum denkbar. Man erwartet zwar nach der bedeutungsvollen Ouvertüre und dem nach großen tragischen Tönen greifenden 1. Akt (Klage der Juden), daß etwas Außerordentliches geschähe. Indessen erleben wir einen hohlen, im Grunde schwächlichen, nur durch brutale Instrumentation aufgepulverten Holofernes, ferner eine Judith — man traute ihr vom 1. Akt her nicht recht — zusammengesetzt aus Hysterie und einem pathetischen Religioso, aber ohne jede Größe, dabei gänzlich unerotisch wirkend. Und dieses Weib sollte Holofernes den Kopf abschlagen? Das glaubt der schwächste Mann nicht. Was geht uns überhaupt dieses langweilige Paar an, ja, was geht uns schließlich die Not der Juden an, wenn sie mit einem solch lächerlichen Gegner nicht fertig werden? — Musikalisch lag die Aufführung bei Oskar Braun in guten Händen, während die Inszenierung Heinz Hofmanns zu wünschen übrig ließ. Holofernes erscheint da auf einer Art Präsentierteller vor dem — übrigens trostlosen — Bacchanal mit einem roten Kinderschürzchen angetan und gar grimmig anzuschauen wie der wilde Mann in der Fabel. Für solche unfreiwilligen Späße sollte man denn doch Augen haben. Die Hauptrollen waren mit der Janowska als Judith und Walther Zimmer als Holofernes stimmlich günstig besetzt.

Wilh. Weismann.

Es diene zur Nachricht, daß die im vorigen Hefte S. 227 besprochene Arbeiter-Beethovenfeier nicht vom Arbeiterbildungsinstitut sondern gemeinsam von der Arbeitsgemeinschaft Didamscher Chöre und den Lichtschen Chören veranstaltet wurde.

Motette in der Thomaskirche

18. März. S. Scheidt: Psalmus sub communione in 6 Versen. — J. Kuhnau: „Tristis est anima mea" (5 st. Motette). — Joh. H. Schein: „O Domine" (6 st.). — H. Schütz: Schlußchor aus der Matthäuspassion.

25. März. Werke von J. S. Bach.

1. April. J. S. Bach: Fantasie und Fuge C-Moll. — A. Mendelssohn: Passionsgesang op. 90, I. — G. Schreck: Passionsgesang op. 31, 5. — Alb. Becker: Geistl. Dialog für Chor und Solo mit Orgelbegl.

14 April. Reger: Phantasie über den Choral „Straf mich nicht in deinem Zorn" op. 40. — Reger: „O Haupt voll Blut und Wunden" für Chor, Violine, Oboe und Orgel.

CHEMNITZ. Ein neues Werk von Hermann Ambrosius brachte GMD Malata in einem städt. Sinfoniekonzert zur Uraufführung, die Sinfonia für Kammerorchester (11 Instrumente), die einen starken Gegensatz zu der auf dem Tonkünstlerfest aufgeführten 4. Sinfonie bildet. Herrschte in dieser das Alfresco und eine gesunde, jugendfrische Musizierfreudigkeit, so versucht es Ambrosius in der Kammersinfonie mit der modernen melodisch-kontrapunktischen Linienführung. So wirkt das neue Werk herber, grüblerischer und weniger ursprünglich, im Orchesterklang asketischer, um nicht zu sagen: an vielen Stellen abstrakt. Beachtenswert ist wieder die formale Geschlossenheit und der logische Aufbau der einsätzigen, aber in sechs Teile gegliederten Werkes. — Dem Karneval zu Ehren wurde — ebenfalls in einem Konzert der städt. Kapelle — Theodor Blumers „Finale... ein Faschings-Capriccio" uraufgeführt. Es ist eine etwas länglich geratene, aber gefällig erfundene und mit gediegenem Können gestaltete Programmmusik, die in sinnlich-warmen Straußischen Instrumentalfarben aufglüht.

E. Püschel.

DRESDEN. Man hat natürlich auch hier Beethoven gefeiert. Im Übermaß, wie es im Zeitgeist begründet ist, und qualitativ wenig besagend. Erwähnenswert an dieser Stelle sind eigentlich nur zwei Veranstaltungen: eine Aufführung der C-Dur-Messe durch die Dresdner Volkssingakademie und das letzte der sechs Beethoven-Konzerte im Opernhaus, die Huldigung der Staatskapelle an die Manen Beethovens darstellten. Die Oper hatte ihre recht mäßige Huldigung mit dem Fidelio bis zum April vertagen müssen! Fritz Busch — der „ungekrönte König" (uncrowned king) des Dresdner Musiklebens (!) nannte ihn eine Reklame-Notiz des Musical Courier — war noch nicht aus dem Lande der Wolkenkratzer und des — Dollar zurückgekehrt. — Die Aufführung der C-Dur-Messe in der Kreuzkirche war der künstlerischen Initiative Johannes Reicherts zu danken und begrüßenswert, weil dieses Werk hier zwar sporadisch auf dem Repertoire der gottesdienstlichen Musiken in der kathol. (Hof-) Kirche erscheint, aber sonst fast ganz, von dem Ruhm der Missa solemnis überstrahlt, aus Konzertsaal und Kirche verschwand. Unverdientermaßen im Hinblick allein schon auf seine Stellung im Rahmen der Entwicklung des Messe-Typus und mindestens in gleichem Maße auf seinen absoluten Musikreichtum. — Das Beethoven-Konzert im Opernhaus eröffnete die C-Dur-Sinfonie Nr. 1, schloß mit der Neunten und wurde von Richard Strauß geleitet. Doch war er nicht ad hoc nach Dresden gekommen. Man schien es vielmehr im Interesse des Prestiges der Dresdner Oper für nötig gehalten zu haben, mit einer ganzen Reihe von Strauß-Abenden über die „buschlose" Zeit hinwegzuhelfen. Man gab also Ariadne auf Naxos, Intermezzo, Rosenkavalier, Salome und dreimal die neueinstudierte Frau ohne Schatten, die nach

ihrer Erstaufführung unter Fritz Reiner (22. Oktober 1919) nur zweimal gegeben worden war. Wie man erzählt, habe Strauß diesmal auf die damals ausbedungenen sechs Aufführungen bestanden. Jedenfalls aber war die Neueinstudierung des Werkes insofern keine vergebliche, als sie dieses an der Produktion der letzten Jahre gemessen hochbedeutend erscheinen ließ. Vor allem hinsichtlich der musikalischen Struktur der Partitur. Um den Komponisten gefühlsmäßig stärker zu inspirieren, war freilich die Dichtung Hofmannsthals mit ihrer dunklen Symbolik wenig angetan, und ihr Grundgedanke auf dem Nietzsche-Wort von dem Garten der Ehe und seinem Endzweck fußend, die Menschheit nicht fort-, sondern hinaufzupflanzen, konnte bei der diesseitigen Einstellung des Strauß-Genius auch nicht die volle Resonanz finden. — Das bemerkenswerteste an diesen Strauß-Abenden war nun aber noch die ungeteilte Anerkennung, die Strauß als Dirigent fand. In welcher Eigenschaft er hier an Schuch erinnerte, in seiner vornehm-ruhigen Haltung und Stabführung, wie in der seine Persönlichkeit, innerlich, wie äußerlich, dem Werk unterordnenden Auffassung. In der Leitung der Bühnenwerke fiel sein wundervoll diskretes Akkompagnement der Stimme mit dem Orchester auf, in der der Orchesterwerke die subtile Klarlegung des thematischen und motivischen Aufbaus. Ein Dirigent jedenfalls, der nicht sich inszeniert! — Dankenswerterweise leistete er am Beethoven-Abende auch nicht den Hervorrufen Folge. In der Probe zur Neunten aber hatte er eine auf unsre Zeit zielende sarkastische Bemerkung gemacht, die doch nicht unerwähnt bleiben möchte. Als die Ausführenden zu der Stelle kamen: „Alle Menschen werden Brüder" und wie sie von früher es gewöhnt waren, plötzlich stark retardierten, klopfte Strauß ab und sagte lächelnd: „Meine Herrschaften, nicht zu sentimental diesen Schillerschen Witz!" — O. Schmid.

Vesper in der Kreuzkirche

15. Jan. Reger: Choralfantasie „Wie schön leuchtet der Morgenstern". — Orlandus Lassus: Missa brevis (8st. Doppelchor) u. Fantasie für 2 Viol. (aus Motetti et Ricercari a due voce, 1585). — Manfredini: Pastorale für Streichquartett, 2 Soloviol. u. Cembalo. — J. Eccard: „Jesu Darstellung im Tempel" (6st.).

22. Jan. Rheinberger: Pastoral-Sonate über den 8. Psalmton. — Otto Richter: „Aus sechs Trübsalen" (Motette 4- u. 8st.). — Franz Wüllner: „Prope est Dominus" (5st. Graduale). — Paul Geilsdorf: Lieder für Singst. u. Orgel.

29. Jan. Werke von J. S. Bach.

5. Febr. Sweelinck: Fantasie in d. — Wilh. Dufay: „Gloria ad modum tubae" (nach unserer Musikbeil. H. I, 1927). — A. Brumel (geb. ca. 1460): „O Domine". — Orlandus Lassus: Psalm 137, V. 1. — Archadelt: Weihnachtskanzone. — Heinr. Isaak: 4 Sätze für Streichquartett.

EISENACH. An der Spitze des Kunstlebens der Wartburgstadt steht der städt. MD. Walter Armbrust, der den diesjährigen Musikwinter mit einer ausgezeichneten Aufführung von Haydns „Schöpfung" eröffnete. Der Chor der „Singakademie" und das städt. Orchester leisteten im Verein mit den vorzüglichen Solisten (Anny Quistorp, Hans Schuberth-Meister-Chemnitz und Paul Lohmann-Leipzig) Erstaunliches. Der Musikverein brachte unter Leitung von Studienrat Conrad Freyse eine vorzügliche Aufführung des Oratoriums „Jesus aus Nazareth" von Keußler mit Maria Philippi und August Richter-Köln (Tenor) als Solisten. In Anbetracht der außerordentlich hohen Anforderungen, die das Werk, besonders in rhythmischer Beziehung, an jeden einzelnen der Ausführenden stellt, verdient diese Aufführung besonders hervorgehoben zu werden.

Mit dem Thüringer Landeskirchenmusikwart Rudolf Mauersberger ist ein Mann in die Geburtsstadt des größten Musikers der evangelischen Kirchenmusik gekommen, dessen Bachaufführungen sich in kurzer Zeit zu musikalischen Ereignissen gestaltet haben. Nach einer gelungenen Aufführung der H-Moll-Messe am Totensonntag brachte er am vierten Advent das Weihnachtsoratorium, wie nun alljährlich auch die Matthäuspassion am Karfreitag. Den von ihm gegründeten Bachchor hat er zu einem Instrument herangebildet, das den Werken des großen Meisters wohl gerecht zu werden vermag. Von den Solisten war Martha Adam, wie immer, vorzüglich, Anton Maria Topitz enttäuschte diesmal leider.

Der Januar brachte schon das Beethovenfest der Stadt Eisenach. Es gab zwei Sinfoniekonzerte, eine Klaviermatinee (Erwin Bodky) und eine Kammermusik. Während das erste Sinfonie-Konzert uns die 2. und die 3. Sinfonie und das Klavierkonzert G-Dur mit der anmutigen Gisela Binz-Berlin als Solistin brachte, bildete das zweite Konzert mit der 3. Leonorenouvertüre, dem Violinkonzert (Alfons Kastl-Eisenach) und der 9. Sinfonie die Krönung des Festes. Die 9. Sinfonie, wahrhaft eine Großtat W. Armbrusts, war ein besonderes Ereignis für Eisenach. Das durch auswärtige Kräfte erheblich verstärkte Stadtorchester spielte so gut wie selten. Der Chor von nahezu 500 Sängern (die größeren Chöre Eisenachs hatten sich unter Armbrusts Stab vereinigt) gab ebenfalls sein Bestes. Auch das Soloquartett (Claire von Conta, Elly Hartwig-Correns, Hans Schuberth-Meister, Paul Lohmann) erfreute durch abgerundeten Gesang.

Joachim Bergfeld.

FLENSBURG. Wir schauen auf ein vielgestaltiges, reiches musikalisches Leben in der ersten

Winterhälfte zurück; angesichts der beschränkten Mittel und der Zersplitterung der Kräfte erregt das Geleistete aufrichtige Bewunderung.

Das städt. Orchester unter der Leitung Kurt Barths hat sich durch große Rührigkeit ausgezeichnet. In 10 eigenen Konzerten (3 Sinfoniekonzerte und 7 Volkskonzerte) bot es alte und neue Musik in sorgfältigster Ausführung. In festlicher und vornehmer Weise wurden die Musikergedenktage berücksichtigt: der 50. Todestag von Hermann Götz durch eine sehr liebevoll vorbereitete Aufführung seiner F-Dur-Sinfonie und die Weber-Jahrhundertfeier durch ein wohlgelungenes, auch durch solistische Darbietungen reich ausgestaltetes Weber-Konzert. Eine verdienstvolle Tat war die Uraufführung der 2. Sinfonie von Moser; derselbe Abend brachte die Erstaufführung der schönen Flötensuite von Bartels. Auch die Erstaufführung der 2. Sinfonie von Paul Büttner sei in dieser notgedrungen kurzen Rückschau als bedeutsam und sehr gelungen noch erwähnt. Von auswärts wirkten besonders erfolgreich die Pianistinnen Margarethe Pollert-Heidelberg und, hier zum ersten Male, Ilse Fromm-Michaelis-Hamburg mit. — Das Flensburger Streichquartett führte sich mit einem Kammermusikabend (Schumann, Tschaikowski, Büttner) vielversprechend ein.

Von Jahr zu Jahr wächst die Bedeutung der kirchlichen Musik, innerhalb unseres Musiklebens. Der Ausbau des Chorraumes und das wundervolle Orgelwerk machen die Nikolaikirche zur geeigneten Pflegestätte. Hier setzt Richard Liesche sein Motettenwerk zur Pflege älterer und neuerer kirchlicher Musik mit Hilfe des Nikolaikirchenchores und des Kantatenchores unter ständig zunehmender Beteiligung aller Kreise der städtischen Bevölkerung planmäßig fort. Die Reger-Motette, die Paul Gerhard-Motette und die Reformations-Motette waren die einprägsamsten Ereignisse der bisherigen Folge. Die kulturelle Bedeutung dieses hingebenden Schaffens wird durch die Allgemeinzugänglichkeit der Motetten erhöht. Als Ergänzung des Motettenwerkes hat Liesche die wöchentlichen Orgelvespern eingeführt, die die gesamte Orgelliteratur von Buxtehude und Lübeck bis auf die neuesten Komponisten (Hoyer und Kaminski) umfaßten. Besonders reich war der überblickte Zeitraum an großen Choraufführungen. Wir erlebten als erstes Oratorium im Rahmen der städt. Abonnementskonzerte eine sehr schöne Josua-Aufführung des Bach-Chores unter MD. Emil Magnus Leitung; in derselben Woche brachte Liesche mit den vereinigten Kantatenchören von Flensburg und Rendsburg das Requiem von Mozart und am Totensonntag mit dem Chorverein „Euterpe" das Deutsche Requiem zur Aufführung, in vollendeter Schönheit. Unter den ungünstigeren räumlichen und akustischen Verhältnissen der St. Marienkirche pflegte auch Magnus mit dem Bachchor die edle Kunst der Bachschen Kantaten.

Der Gesangverein von 1856 veranstaltete zwei klassisch-volkstümliche Orchesterkonzerte unter der Leitung des neuen Vereinsdirigenten Georg Heyland und eine Reihe Solistenkonzerte, die ihre Höhepunkte in den Konzerten Emmi Leisners fanden. Auch einheimische Pianisten, Hedda Klimek, Gertrud Trenktrog und Camillo Schuster fanden hier Gelegenheit zu erfolgreichem Auftreten. Hoffmann.

JENA. Der diesjährige Konzertwinter wurde eröffnet durch eine nach jeder Richtung hin sorgfältige und geschmackvolle Aufführung der „Jahreszeiten" von Haydn durch Universitätsmusikdirektor Rudolf Volkmann, an der sich mit besonderem Erfolg das Erfurter Stadttheaterorchester und der Jenaer philharmon. Chor beteiligten. Als Solisten wirkten mit: Magda Lüdke-Schmidt (Sopran), Max Mansfeld (Tenor) und Prof. Albert Fischer (Baß). Die Akademischen Konzerte feierten das Beethoven-Gedenkjahr. Im Mittelpunkte des Konzertlebens stand die Aufführung sämtlicher neun Sinfonien an 4 Abenden durch die Weimarische Staatskapelle; die Konzerte wurden abwechselnd von Volkmann (1.—3., 8., 9.) und ihrem eigenen Dirigenten GMD. Ernst Praetorius (4.—7.) geleitet. Dank sorgfältiger Vorbereitung insbesondere durch den philharmon. Chor, der vom Jenaer Männergesangverein unterstützt wurde, gestaltete sich die Aufführung der Neunten zu einem auch über die Grenzen Jenas hinaus stark beachtetem und gewürdigtem Ereignis. Als Solisten war das Ravoth-Quartett beteiligt. Ferner wurde im gleichen Rahmen mit der Weimarer Kapelle das Tripelkonzert aufgeführt (Klavier: R. Volkmann; Violine: Prof. R. Reitz; Cello: Walter Schulz). Elly Ney spielte in einem Beethovenabend u. a. die Hammerklaviersonate und die Appassionata. Auch sonst wurde fleißig Beethoven gefeiert: Mit Henri Marteau spielte der Direktor des Konservatoriums Prof. W. Eickemeyer sämtliche Klavier-Violinsonaten; die Bachgemeinde gab eine Beethovenfeier mit den Trios Es-Dur op. 70 und B-Dur op. 97 und Volkmann mit dem neuernannten Professor Max Strub spielten noch einmal G-Dur op. 96, C-Moll op. 30 und die Kreutzer-Sonate. Bei dieser ausgesprochen klassischen Einstellung des ganzen Konzertlebens trat das zeitgenössische Schaffen stark in den Hintergrund. Zwei der akademischen Kammermusikabende bildeten eine rühmliche Ausnahme, in denen G. von Keußler und Georg Kulenkampff auftraten. Tiefen Eindruck hinterließ der Kompositionsabend von Keußler. Zur Wiedergabe gelangten Gesänge

nach eigenen Dichtungen: „Aus dem Tagebuch", „Von der Sühne", „Der alte Herd", glänzend interpretiert durch Prof. Ludwig Hess-Berlin (mit Keußler am Flügel). Ereignis und Erlebnis wurde der Geiger Georg Kulenkampff. Mit hinreißendem Temperament und einer ins Überwältigende gesteigerten Kraft der Darstellung spielte er Heinz Tiessen, Duo op. 35, Respighi, Sonate H-Moll, Busoni, E-Moll op. 36. Neben Schubert und Mozart brachte das Rosé-Quartett op. 13 D-Dur von Pfitzner, das ausgezeichnete Kolbe-Quartett neben Beethoven und Haydn das Klavierquintett op. 23 von Pfitzner (mit Volkmann am Flügel) zur Erstaufführung in Jena. Ein Kompositionsabend von Hermann Ambrosius brachte in ausgezeichneter Ausführung durch Prof. Julius Klengel, Carl Münch, Carl Bartuzat und den Komponisten selbst das Trio As-Moll op. 47, Sonate D-Dur für Flöte und Klavier op. 24 und Kleine Suite für Violine, Flöte und Klavier op. 14. Großen Erfolg hatte ein Konzert mit Uraufführungen von Werken der Jenaer Komponisten Georg Böttcher, Heinrich Funk, Georg Winkler. Es wurden aufgeführt: Duo für Violine und Klavier von Böttcher, Suite für Klavier von Winkler, Klavierstücke von Funk und Lieder. Den zum Teil erheblichen Anforderungen, welche die Werke an die Ausführbarkeit stellen, wurden in hohem Maße gerecht der junge Geiger Karl Proß (Erfurt), Georg Winkler, selbst tüchtiger Pianist und Kammermusikspieler, die Altistin Maria Schultz-Birch, bekannt als mutige Vorkämpferin für zeitgenössische Kunst, und die Jenaer Pianistin Irmgard Grippain-Georges. Letztere gab außerdem in einem eigenen Klavierabend Proben ihres hervorragenden technischen Könnens und feingestimmten musikalischen Empfindens. Erwähnt sei ferner ein Lieder- und Arien-Abend mit Werken alter Meister von Annemarie Dahlet (Jena), eine Schütz-Feier der Volkshochschule und eine Aufführung mittelalterlicher Musik (Dufay, Ockeghem u. a.) durch das Collegium musicum der Universität unter der Leitung von Dr. Dankert.

—nk.

KÖLN. „Ein Tanzdrama aus dem alten Rom" nennt sich das neueste Bühnenwerk „Bathyllus" von Fritz Fleck, dem Generalintendant Remonds lebensvolle Inszenierung und Kapellmeister Schröders treffliche musikalische Leitung zu einer wirksamen Aufführung am Kölner Opernhaus verhalfen. Der dankbare, theatralisch und musikalisch höchst ergiebige Stoff hat historische Grundlagen: Das Eifersuchtsdrama zweier Tänzer (Bathyllus, der Günstling am Hof, und Pylades, der Liebling des Volkes). Hatte schon Flecks orientalische Pantomime Nabija durch ihre Farbenglut starke Aufmerksamkeit erregt, so hat der Komponist nunmehr die Mittel bis zur kammermusikalischen Besetzung vereinfacht. Das gewählte Klangbild weist u. a. Oboe d'amore, Soloklavier, Kastagnetten und Mandoline auf. Eine breit ausschwingende Melodik zeugt von starker Erfindungskraft, die Architektonik des Ganzen, gestört nur von wenigen Längen, verrät außerordentliches Bühnengeschick. Der Komponist wurde herzlich gefeiert.

Eine Uraufführung wesentlich anderer Art brachte Abendroth in den Gürzenichkonzerten. die mit Spannung erwartete G-Moll-Messe von Braunfels für gemischten Chor, Soloquartett, Knabenchor, Orgel und großes Orchester. Es handelt sich um eine Konzertmesse großen Stils von ungewöhnlichen Anforderungen an Chor und Solisten, wenngleich ihrem Konzertstil gegenüber das Liturgische stärkstens betont wird. So ist die Einfügung eines Offertoriums zu den festen Bestandteilen der Messe gedacht, so die Einflechtung von Choralmelodien und die Nachschöpfung solcher Melodien im Sinne des Chorals. Von Braunfels' „Tedeum" her wird die subjektive, vom Herkömmlichen abweichende Gestaltung einzelner Teile, wie des Gloria oder des Credobeginns, nicht überraschen. Es ist die auf romantischem Boden gewachsene, sensible, aber auch Braunfels' Art entsprechend außerordentlich bildkräftige Auseinandersetzung des modernen Musikers mit dem Messetext. Der romantische Expansionswille dieser Gestaltungsart, der mit dem Gloria und dem selbständigen Credo ins Große wächst, tritt klar zutage bei einem naheliegenden Vergleich mit der uns Kölnern vertrauten Messe Klemperers, einem Werk von zielbewußter, insbesondere auch von liturgischen Rücksichten bestimmter Konzentration. Braunfels hatte in Abendroth und dem Gürzenichchor hingebungsvolle Interpreten seiner schwierigen, in jeder Weise fesselnden Messe.

Dr. Willi Kahl.

KÖNIGSBERG. Eine sehr erwünschte Auffrischung brachte unserem Musikleben die Aufführung einiger neuzeitlicher Werke. Pfitzners romantische Kantate „Von Deutscher Seele" wurde für eine nach vielen Tausenden zählende Zuhörerschaft zum erschütternden und erhebenden Erlebnis. Im riesenhaften Saale des Hauses der Technik kam das Werk unter Karl Ninkes ebenso sachkundiger wie einfühlsamer Stabführung zu einer Aufführung, an deren schönem Gelingen nebst den erlesenen Solisten (den Damen Kiurna und Andey-Wien, den Herren Richter-Köln, Schey-Berlin) auch Chor und Orchester Anteil hatten. — Im Bund für Neue Tonkunst, dem hiesigen Bannerträger der musikalischen Moderne, versuchte Dr. E. Kunwald den Königsberger Musikfreunden Schönbergs Kammersinfonie schmackhaft zu machen, — eine Kost, die nicht allen lieblich einging. — Unser Stadttheater wagte sich an Braunfels „Don Gil". Der Versuch lohnte die aufgewandte große Mühe.

Willig gab man sich der Musik des Werkes hin, die durch den Bolerorhythmus hindurch überall Gesang aufblühn läßt und den verschlungenen Witz des Bühnengeschehens zu wirklichem Humor erhebt. Der begeisterte Empfang, den Braunfels Hosekomödie bei uns gefunden, ist nicht nur den liebenswerten Eigenschaften des Werkes, sondern auch der ganz vortrefflichen Aufführung zu danken. Dr. F. Weißmann war als musikalischer Leiter mit ebensoviel Temperament wie eindringender Sachkenntnis um das Werk bemüht. Opernintendant Josef Geißel brachte als Regisseur das lustige Verwechslungsspiel szenisch und mimisch im allgemeinen glücklich zur Geltung. Dr. Erwin Kroll.

MANNHEIM. Recht spät hat man sich hier an Rich. Strauß' „Elektra" erinnert, deren Erstaufführung der überaus erfolgreichen Neuinszenierung und Neueinstudierung der „Salome" in kurzem Abstande folgte. Trotz einer sehr anerkennenswerten Darbietung (musik. Leitung Rich. Lert, Regie Meyer-Walden) war ihr der durchschlagende Erfolg, den das Schwesterwerk zu verzeichnen hatte, nicht beschieden. Viel Interesse brachte man der Erstaufführung von Janaceks „Jenufa" entgegen. Wenn wir auch keine Jeritza als Trägerin der Titelpartie hatten, so hatten wir doch eine Pauly-Dreesen, die gesanglich wie darstellerisch ganz Hervorragendes bot und wir mit Ablauf der Spielzeit an die Staatsoper Berlin verlieren werden. Eine Bereicherung für unseren Spielplan bildete die vorbildliche Neueinstudierung von Mozarts „Cosi fan tutte", während man mit der Erstaufführung von Flotows „Fatme" eine weniger glückliche Hand hatte. Man wollte aus dieser neuausgegrabenen, in Berlin mit soviel Erfolg gegebenen Spieloper ein Faschingsspiel machen und erreichte durch ein hinzugefügtes Vorspiel nach Wilhelm Buschs „Julchen" und eine Umbiegung der ganzen Handlung eine Verballhornung des Originals, mit der kein Mensch etwas anzufangen wußte.

Reich an besonderen Ereignissen war in den letzten Monaten der Konzertsaal. In dem dritten Konzerte des Philharmon. Vereins dirigierte Rich. Strauß eigene Werke (Solist Rehkemper-München) und war diesen ein Interpret von seltener Überzeugungskraft. Der vielumstrittene, jugendliche Münchner GMD. Knappertsbusch zeigte im 4. Akademiekonzerte als Brahms- und Beethovendirigent verblüffendes technisches Können und echtes Musikantentum im besten Sinne des Wortes. Eine ganz ausgezeichnete Aufführung von Schumanns „Das Paradies und die Peri" verdanken wir der Volkssingakademie unter Leitung von Prof. Schattschneider. Zum musikalischen Ereignis des Konzertwinters wurde die Aufführung der „Großen Messe in C-Moll" von Mozart durch den Mannheimer Lehrergesangverein unter Kapellmeister Erich Orthmann. Aus den zahlreichen Solistenkonzerten greifen wir als wichtigstes heraus einen Violinabend von Fritz Kreisler, einen Liederabend von Dusolina Giannini, einen Klavierabend von Frédéric Lamond und einen Violinabend der Wiener Geigerin Erika Morini. Großen Erfolg hatten auch die 1. Altistin der Wiener Staatsoper Maria Olzewska und Lotte Leonard als Solistinnen in unseren Akademiekonzerten.

Karl Stengel.

ROSTOCK. (Konzert). Zu Anfang setzte man voreilig einige Hoffnung auf die Kammermusik. Das Ashauer-Quartett begann mit Joh. Stamitz, Mozart und vor allem mit Haydn, dessen op. 76 in D keinerlei Wünsche in bezug auf die Ausführung offen ließ. Das Dresdner Streichquartett (Fritzsche) verbrannte sich leidenschaftlich, in der Primgeige für Kammermusik zu leidenschaftlich, für Haydn, Schubert und Dvořák. Das Amar-Quartett kennt solchen Rausch nicht, berauscht auch das Publikum nicht, sondern gibt ihm den ganz nach innen verlegten, abgeklärten Genuß echter Kammermusik, wie es hier mit dem ohne falsche Lieblichkeit gespielten op. 18 Nr. 4 von Beethoven, mit Schuberts op. 29 in A und vor allem mit dem kostbar klar ausgedeuteten Regerschen op. 54 in A bewies. Das Pozniak-Trio, zum ersten Male in Rostock, erwarb sich durch die saubere und aus dem Innern kommende Wiedergabe von Hans Gáls op. 18, Dvořáks Dumky-Trio und insbesondere Brahms op. 8 schnell einen Freundeskreis. Wenn es nicht verwegen wäre, möchte man wünschen, Pozniak käme öfter, um auch diesen Zweig der Kammermusik, der in Rostock völlig darniederliegt, zu pflegen. Aber was wagt man noch zu wünschen, wenn es schon um die Quartettmusik so traurig bestellt ist! Seitdem hat man nämlich überhaupt nichts mehr gehört. In Rostock gibt es ja einige Privatzirkel, in denen regelmäßig auch kammermusikalisch musiziert wird, und zwar durch die Verpflichtung von Künstlern. Aber diese privaten Aufführungen — vom Liebhabermusizieren ist hier nicht die Rede —, so wenig man ihren Wert gerade für die Kammermusik unterschätzen soll, tun es allein doch auch nicht, wenn unterdessen die Öffentlichkeit verhungert. — Gustav Havemann freilich gab noch mit Lydia Hoffmann-Behrendt ein Konzert, in dem er Hindemiths Solosonate op. 31, 1 flüssig und elegant, in dem die Pianistin die Wandererphantasie zu phantastisch spielte, in dem aber beide zusammen ein Duo von glänzenden Qualitäten bildeten, die dem fesselnden op. 35 von Heinz Thiessen und der D-Moll-Sonate von Brahms im reinsten Sinne dienstbar gemacht wurden. Ferner kamen Gieseking (mit Bach, Beethoven, Schumann, Skrjabin), unbegreiflich zauberhaft wie immer; Luise Gmeiner, kräftig und von gesundem

Temperament; Willy Burmester, der seit 15 Jahren, wo ich ihn zuletzt hörte, ohne Aufgabe des spezifisch Musikantischen nicht zu seinem Nachteile viel sachlicher und unselbstischer geworden ist; und schließlich zweimal Dr. Zeuner-Rosenthal, geistvoll und von echtem Empfinden. Eine Veranstaltung des R. D. T. M. verdient wegen der ergreifend wiedergegebenen Brahmslieder für Alt und Bratsche mit Klavier besondere Erwähnung. — Unter den Choraufführungen stand die Missa solemnis, die der Musikverein von 1865 unter Kapellmeister Reise herausbrachte, an erster Stelle. Es blieben noch allerhand Reste übrig, leider auch bei den Solisten, aber daß bei der Eigenbrödelei der Rostocker Gesangvereine, die sich erfreulicher weise nun wenigstens gelegentlich unter Dr. Reipschläger vereinigen, überhaupt wieder ein derartiges Werk in Angriff genommen werden konnte, das ist neben dem im ganzen doch zweifellosen Erfolge, den der Leiter errang, das Hoffnungsvollste. Auf seinem Sondergebiete leistet der junge, mit völliger und ausschließlicher Hingabe an seine musikalischen Aufgaben singende Bachchor unter Gengnagels ebenso kenntnisreicher wie aus wärmstem Gefühle durchgeführten Leitung Hervorragendes. Er brachte u. a. Werke von Joh. Eccard, Ahle d. ä. (Adventsgesang), Schütz (vierst. Motette „Ein Kind ist uns geboren", zwei Stücke aus dem Weihnachtsoratorium) und Bach (Adventskantate). — Über die städtischen Konzerte wird im Zusammenhang mit dem Theater zu berichten sein.

Fritz Specht.

TORGAU. Die 300-Jahrfeier der ersten deutschen Oper in Torgau. Zu einer eigenartigen, ja, in ihrer Art einzigartigen Feier hatte der Magistrat der Stadt Torgau am 1. April ins Schloß Hartenfels eingeladen. Vor 300 Jahren wurde die Daphne von Heinrich Schütz, die erste deutsche Oper, anläßlich einer Hochzeitsfeier im Hause des Kurfürsten Johann Georg I. aufgeführt. Es war eine äußerlich schlichte, aber doch interessante Feier, zu der sich eine ganze Reihe Torgauer Bürger eingefunden hatten. Den machtvollen Auftakt bildete der 95. Psalm des Meisters, vom Heinrich-Schütz-Chor vorgetragen. Es traf sich zufällig, daß zu dieser Veranstaltung der Chor zum erstenmal in die Öffentlichkeit trat. Der Psalm gelangte in reiner Intonation, mit musikalischer Sicherheit zum Vortrag. Die Entfaltung der Klangfülle wurde durch den engen Raum des Vortragssaales etwas gehemmt. Andererseits war es aber auch ein schöner Gedanke, die Feier im Schloß an dem Platz abzuhalten, wo seinerzeit die Uraufführung der Daphne vor sich ging. Erster Bürgermeister Goedecke führte in einer Ansprache aus, es sei eine Ehrenpflicht Torgaus, dieses Tages zu gedenken. Wenn unsere Stadt eine Großstadt wäre mit entsprechenden Mitteln, dann würde wohl eine Schütz-Feier großen Stils, ein Musikfest oder eine Schütz-Woche veranstaltet werden. Nach einem weiteren Chorgesang, dem eindrucksvoll gestalteten Vortrag des großartigen Doppelchors Psalm 73 sprach Studienrat Möhring eindrucksvoll über die Bedeutung von Heinrich Schütz für die deutsche Musik. Den Abschluß der Feier bildete die Lesung der Daphne mit verteilten Rollen. Die Musik der Oper ist ja leider bei einem Dresdener Palaisbrande verloren gegangen, wie auch sonst die Angaben über die näheren Umstände der Uraufführung vor 300 Jahren recht dürftig sind. So sollte wenigstens der Vortrag des Textbuches, das ja einen berühmten Dichter jener Zeit zum Verfasser hat, nämlich Opitz, einen Eindruck verschaffen. Die Aufgabe gelang vorzüglich. G. W. Walber.

WEIMAR. Der Trio-Abend in der Staatl. Musikschule vereinigte Prof. Hinze-Reinhold, Max Strub und Walter Schulz. Die rein technische Leistung des Brahms C-Moll op. 101 und von Tschaikowsky op. 50 wie auch im Rondo brillant op. 70 von Schubert, das Max Strub mit großer Kunst wiedergab, war bestechend. In der Verinnerlichung der Werke von Brahms und Schubert liegt deren Wert; hierin hat m. E. das erst kurze Zeit bestehende Trio noch allerhand zu tun. Alma Modie kam nicht; dafür gewann die Gesellschaft der Musikfreunde Henri Marteau und Prof. Eikemeyer-Jena. Am Abend vorher hörte ich beide Künstler in Jena. Hier wie dort war es ein Hochgenuß. Bachs C-Dur für Violine allein spielte Marteau ganz glänzend und in Beethovens Es-Dur und Kreutzersonate strömte aus dem beseelten Spiel Beider die ganze Größe des Meisters.

Das 4. Sinfoniekonzert der Kapelle des Nationaltheaters ließ wieder einmal die Persönlichkeit eines Robert Reitz als Violinvirtuose bewundern; die deutsche Uraufführung des Violin-Konzerts A-Dur von H. Suter darf er als vollen Erfolg buchen. „Don Quichotte" von R. Strauß gelang unter dem Stabe von Dr. Praetorius in allen seinen Episoden ganz prächtig und riß die Hörer mit fort. Leider kann man das von den zwei Werken eines Anfängers nicht behaupten. Unsere heutige Jugend schreibt das Wort Bescheidenheit klein, sonst würden nicht derartige unreife Früchte aufgetragen. Passacaglia und Concerto grosso von Georg Winkler stellen einen verfrühten Fastnachtsscherz dar. Die schauspielerische Ausbildung auch des Theaterorchesters steht auf hoher Stufe; trotz der komischen Situation habe ich keinen der Herren lachen sehen. Das, sowie die Aufopferung überhaupt verdient ein lautes Bravo!

Zwei Neuigkeiten stehen im Mittelpunkte unsres Musikgeschehens: eine neue Oper und ein neuer Professor. Rudolf Peterka ist der Komponist der Neuerscheinung „Rosanna", die hier einen

beachtenswerten Erfolg zu verzeichnen hatte. Ein abschließendes Urteil über das Erstlingswerk dieses jungen Komponisten möchte ich hier aber nicht fällen; Hoffnungen soll man hegen und vor den Augen der Welt verbergen, erst die Erfüllung darf man laut preisen! — Der neue jüngste deutsche Professor ist Max Strub, der Lehrer für Violine an der Staatlichen Musikschule. Natürlich haben die üblichen hämischen Bemerkungen nicht gefehlt; in Deutschland muß man kurz vor dem 60. Lebensjahre stehen, sonst ist eine höhere Bewertung der Leistungen ausgeschlossen. In einem Kammermusikabend stellte der 26jährige „Neue" aber eine derartig verblüffend hochwertige Arbeit als Lehrer und Dirigent auf die Bretter, daß die eifrigen (geifrigen) Beckmessernaturen wohl sich auf die Lippen gebissen haben mögen. Die „Musik für sieben Saiteninstrumente" des genialen Rudi Stephan war eine Glanzleistung. Erwähnen muß ich auch das prächtige F-Moll-Quartett von R. Wetz.

Im Nationaltheater ging der „Vampyr" von Marschner neueinstudiert über die Bretter.

E. A. Molnár.

AUSLAND:

PRAG. Am Prager deutschen Theater wurde unter Zemlinskys Leitung Hindemiths Oper „Cardillac" erstaufgeführt und errang einen lebhaften, widerspruchslosen Erfolg. Hindemith ist in der „Cardillac"-Musik seiner bisherigen Stilrichtung treu geblieben. Alles ist Bewegung, alles fließt in dieser Musik mit eindringlicher Lebendigkeit, mit außerordentlicher Kraft im Ausdrucke, in der Stimmungszeichnung und in den Gradationen. Dabei sind die musiktechnischen Mittel mitunter überraschend primitiv, von der kammermusikmäßigen Orchesterbehandlung angefangen bis zur raffinierten konzertanten und an den alten Opernstil gemahnenden Verwendung einzelner Orchester-Soloinstrumente, der reichen Verwendung des Chores und der teilweisen Rückkehr zur geschlossenen Nummer. Den Singstimmen des Sologesanges und des Chores sind außerordentliche Aufgaben zugeteilt; sie sind ebenfalls konzertant behandelt und erinnern in ihrer reichen Koloratur an den Stil Bachs. Ob der „Cardillac" die Oper der Zukunft ist? Vielleicht, denn sie geht wieder mehr wirklich opernmäßige Wege als etwa die letzten ganz auf musikdramatisch-sinfonische und szenisch-pantomimische Wirkungen ausgehenden Versuche anderer Tonsetzer und sucht ein Kompromiß zwischen traditionellem und modernstem Opernstil. Die Aufführung des Werkes war hervorragend in musikalischer Hinsicht. —ek.

Weitere Berichte s. S. 305.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das diesjährige II. Händelfest der Deutschen Händelgesellschaft findet voraussichtlich vom 7. bis 9. Oktober in Kiel statt.

Während der Pfingsttage findet in Aachen unter Leitung von Dr. Peter Raabe ein Niederrheinisches Musikfest statt, das als Hauptwerk die neue Messe von Braunfels auf dem Programm hat.

Das diesjährige Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins findet vom 12. bis 16. Juni in Krefeld statt. Zur Aufführung gelangen u. a. folgende Werke: Kletzki, Sinfonie D-Moll; Tiessen, Ouvertüre zu einem Revolutionsdrama; Weill, Quodlibet; Lothar, „Astarte"; Redlich, Concerto grosso; Jarnach, „Morgenklangspiel"; Gurlitt, Klavierkonzert; Pepping, Bratschenkonzert; Schnabel, Streichquartett; Gal, „Epigramme" für gem. Chor; Sekles, „Chorvariationen" über „Prinz Eugen"; Schoeck, „Trommelschläger"; Peterson, „Hymne"; Millner, „An den Tod". Außerdem ist noch eine Aufführung des „Christus" von Liszt und Stephans Oper „Die ersten Menschen" geplant.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Vom 11. bis 14. April fand in Dortmund der 5. westdeutsche Schulgesangkursus statt. Als Dozenten waren tätig: Ben Esser-Bonn, Rektor Hoffmann-Berlin, Studienrat Kühn-Berlin, Prof. Thiel-Berlin, Prof. Müller-Köln, Dr. Hensel-Dortmund, Dr. Nicolaus-Dortmund.

Der Kursus stand unter Leitung von Musikd. Holtschneider-Dortmund.

Zur selben Zeit fand daselbst ein Anfänger- u. Fortbildungskursus für Tonika-Do unter Leitung von Fräulein Maria Leo-Berlin statt.

Das sächs. Ministerium für Volksbildung veranstaltet in Verbindung mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht die 6. Reichsschulmusikwoche in der ersten Hälfte des Oktober in Dresden.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Mit dem Sitz in Leipzig hat sich ein Oboistenbund gebildet, dessen Ausschuß aus etwa 80 der namhaftesten Oboisten besteht. Die Ziele sind, durch Zusammenfassung aller Vertreter des Instruments die Herausgabe neuer und wertvoller alter Kompositionen und Studienwerke zu billigsten Bezugspreisen zu ermöglichen, Verbesserungs- und Veränderungsvorschläge des Instrumentes durchzuführen und für bessere Berücksichtigung in der Solo-, Kammer- und Hausmusik zu sorgen. Unkosten entstehen durch den Beitritt nicht. Anmeldungen sind zu richten an die Geschäftsstelle des Oboistenbundes, Leipzig, Querstraße 27.

Eine Gesellschaft der Film-Musik-Autoren hat sich in Berlin unter dem Vorsitz von Marc Roland, Klaus Pringsheim und Dr. Hans Erdmann (Schriftführer) gebildet, die für künstlerische Original-Film-Musik eintreten will.

Die Sächsische Tagung für deutsche Orgelkunst, die in der Pfingstwoche 1927 (7.—11. Juni) in Freiberg i. Sa. stattfindet, hat sich zur Aufgabe gestellt, die Ergebnisse der früheren Orgeltagungen (Hamburg-Lübeck 1925 und Freiburg i. Br. 1926) vor allem nach der praktischen Seite hin weiterzuführen. Sie möchte klärend wirken nach drei Seiten hin. 1. Aus welcher Geisteslage der Gegenwart heraus kommt die

ganze Orgelbewegung? Welche Anforderungen sind an die Orgel als Kultinstrument zu stellen? Welche liturgische Aufgabe fällt ihr zu? (liturgische Sektion). 2. Welchen Orgeltyp müssen wir fordern, um die Orgelliteratur alter und neuer Zeit stilgemäß aufführen zu können? Wie wirken sich die einzelnen Orgeltypen bei der Wiedergabe der Orgelwerke stilistisch aus? (Musikgeschichtliche Sektion). 3. Nach welchen Richtlinien soll der Orgelbau der Gegenwart arbeiten? (Sektion für Orgelbau).

Die Leitung der liturgischen Sektion hat Prof. D. Smend-Münster übernommen, die der musikgeschichtlichen Prof. Dr. Kroyer-Leipzig, Gletschersteinstr. 53, die der Sektion für Orgelbau Prof. Johannes Biehle-Bautzen, Flemmingstr. 4. Angesehene Fachleute sind als Referenten gewonnen worden. Doch werden alle gebeten, die zu dem Thema der Tagung Wichtiges zu sagen haben, sich für Vorträge oder auch kurze Referate bei den Sektionsleitern melden zu wollen.

Ihre praktische Ergänzung erfährt die Tagung durch Vorführung der in Freiberg zur Verfügung stehenden und gut erhaltenen Silbermannorgeln (Organisten: Günther Ramin-Leipzig, Prof. Heitmann-Berlin, Prof. Franz Schütz-Wien), ferner durch Morgenfeiern, in denen die Orgelmusik in liturgischer Einordnung gezeigt werden soll (Organisten: Paul Gerhardt-Zwickau, Max Drischner-Brieg i. Schles., Gerhardt Paulick und Richard Schmidt aus Dresden).

Von den Teilnehmern der Tagung wird eine Gebühr von M. 3.— erhoben; Meldungen nimmt die Geschäftsstelle der Sächs. Orgeltagung im Hotel Karsch, am Bahnhof 9, entgegen, die den Teilnehmern dann die nötigen Drucksachen (Teilnehmerkarte, Wohnungsmeldeformulare, Einführungsheft usw.) zugehen läßt. Nähere Auskünfte durch die Geschäftsstelle oder durch den Vorsitzenden des Landes-Vereins Sächs. Kirchenmusiker, Kantor Richard Jähnig in Hilbersdorf, Post Muldenhütten b. Freiberg.

PERSÖNLICHES

Der von der preuß. Staatsregierung neugeschaffene Beethoven-Preis von M. 10000 wurde zu gleichen Teilen den Komponisten Gerh. v Keußler und Kurt Thomas zugesprochen. Die Verleihung wurde bei der Beethoven-Feier der Akademie der Künste durch den Präsidenten Max Liebermann verkündet.

Hermann Abert erhielt auf der Jahresversammlung der Internat. Stiftung „Mozarteum" in Salzburg die goldene Mozartmedaille. Diese seltene Auszeichnung wurde bisher nur Lilli Lehmann und dem Salzburger Altbürgermeister Ott zuteil.

Geburtstage und Jubiläen:

Arturo Toscanini, der berühmte italienische Dirigent, wurde am 25. März 60 Jahre alt. In Parma geboren, begann T., ähnlich wie Nikisch, seine Laufbahn als Orchestermusiker, führte sich aber bereits 19jährig mit einer Aufführung der „Aida" in Rio de Janeiro als Operndirigent mit durchschlagendem Erfolge ein. Sein Weg führte ihn dann rasch über Turin an die Scala, wo er auch heute wieder wirkt, nachdem er von 1907 bis 1921 die Leitung der Metropolitan-Oper in New York innehatte.

Willi Burmester, der berühmte Geiger, beging kürzlich in seiner Vaterstadt Hamburg sein 50jähriges Künstlerjubiläum mit einem Wohltätigkeitskonzerte im Konventgartensaale. Die Stadt ehrte ihn durch Benennung einer Straße in Willi Burmester-Straße.

Am 23. Mai wird Georg Dohrn, der Dirigent des Breslauer Orchestervereins und der Singakademie, 60 Jahre alt. Früher Jurist, beschritt er nach Absolvierung des Kölner Konservatoriums die Dirigentenlaufbahn und steht seit 1901 an der Spitze des Breslauer Musiklebens, das ihm viel verdankt.

Musikdirektor C. Weidt in Heidelberg, der Bundeschormeister des bad. Sängerbunds, wurde vor kurzem 70 Jahre alt.

Felix Rosenthal, der Wiener Pianist, Komponist und Musikschriftsteller, wurde am 2. April 60 Jahre alt.

Prof. Otakar Sevcik, der berühmte böhmische Violinpädagoge feierte vor kurzem seinen 75. Geburtstag. Unter seine Schüler zählen Kubelik, Erika Morini, Geza von Kresz und andere bekannte Violinvirtuosen.

Todesfälle:

† Joël Engel, der jüdische Volksliedforscher und Schöpfer der modernen jüdischen Musik, zu Tel-Avio in Palästina.

† Karl Prohaska, der bekannte Wiener Komponist und geschätzte Kompositionslehrer an der Staatl. Musikakademie, mit 58 Jahren. Die meisten Werke schuf der auch als ausgezeichneter Pianist bekannte Künstler — er war Schüler d'Alberts — auf dem Gebiete der Kammermusik, doch ist er auch mit einer Oper hervorgetreten. Seinen Ruhm aber verdankt Pr. einem oratorischen Werk, der „Frühlingsfeier" für Soli, Chor und Orchester, das starke Ausbreitung fand.

† Ludwig Wambold, Musiklehrer und Komponist zu Leipzig, mit 60 Jahren.

† Der italien. Musiker Sylvestrei, der Erfinder der Okarina, mit 97 Jahren. Er stürzte bei der Beobachtung eines Faschingszuges in Venedig aus dem Fenster.

† Der Dresdener Kammermusiker Emil Ludwig Teuchert, der Verfasser einer dreibändigen Musikinstrumentenkunde.

† Am 23. März der frühere Konzertmeister Franz Bach in Winterthur, dessen anläßlich seines 70. Geburtstages (s. ZfM 1926, S. 458) gedacht wurde. Die Trauer um den ausgezeichneten Musiker und Lehrer sowie prächtigen Menschen war in Winterthur, wo der Verstorbene seit 1886 segensreich gewirkt hat, tief und allgemein.

Berufungen:

Ernst Mehlich zum GMD der Stadt Baden-Baden.

Wolfgang Auler, bisher Kantor zu Gottesberg in Schlesien zum Organisten und Chorleiter an der Kapernaumskirche in Berlin.

Josef Marx als Leiter des, vom Zentralrate der geistigen Arbeiter in Österreich gegründeten internationalen Musikamtes.

Der Leipziger Pianist Alex Conrad als Prof. des Klavierspiels an die Academie de Bellas Artes in Tucuman (Argentinien).

Zum Direktor des Prager deutschen Theaters der dermalige Direktor der Neuen Wiener Bühne, Intendant Volkner.

Dr. Ernst Nobbe vom Landestheater in Braunschweig als 1. Kapellmeister an das Weimarer Nationaltheater als Nachfolger Dr. Latzkos.

Karl Dammer, bisher musikal. Oberleiter am Stadttheater in Aachen, an das Stadttheater in Bremen als Nachfolger des mit Ablauf der Spielzeit scheidenden GMD's Gurlitt.

Die Kapellmeister Zweig (Berlin) und Sebastian (Leipzig) in gleicher Eigenschaft an die Städt. Oper in Berlin.

Wolfram Humperdinck, bisher in Hagen, als Oberspielleiter an die Elberfelder Oper.

Der frühere Dommusikdirektor von Hildesheim, Otto Dunkelberg, als Dommusikdirektor nach Passau. D., der zuletzt in Berlin tätig war, ist besonders durch seine Orgelfantasien bekannt. —T.

Nach Zemlinsky übernimmt vom Herbste an Hermann Schmeidel die Leitung des Prager deutschen Männergesangvereins, wodurch, da Schmeidel bereits Dirigent des Prager deutschen Singvereins ist, die Personalunion zwischen den beiden großen Prager Chorvereinen wieder wie einst hergestellt ist. Desgleichen wurde Sch. zum Leiter der Dirigentenklasse an der Prager deutschen Musikakademie bestellt. —ek.

August Reuß, der Münchener Komponist, als Kompositionslehrer an das Kölner Konservatorium.

Casella zum Direktor des Boston Symphony-Orchestras.

Leopold Kramer, der Direktor des Prager deutschen Theaters, verläßt seinen Posten mit Ablauf der Spielzeit 1926/1927; über seinen Nachfolger ist noch nicht entschieden worden. Ebenso scheidet Alexander von Zemlinsky, der Opernchef des Prager deutschen Theaters zum gleichen Termine von seinem Amte, um einem Rufe an die Berliner Staatsoper Folge zu leisten. Zum ersten Kapellmeister an seiner Statt wurde Hans Wilhelm Steinberg, ein Schüler Klemperers, bestellt.

PREISAUSSCHREIBEN

Die Musical Fund Society, Philadelphia, erläßt ein 10,000 Dollar-Preisausschreiben für Kammermusikwerke. Erster Preis: 5000 Dollar Zweiter Preis: 3000 Dollar, Dritter Preis: 2000 Dollar. Zugelassen zur Bewerbung sind Werke für 3 bis 6 Instrumente, Klavier kann dazu gehören. Jeder Bewerber kann mehr als ein Werk einsenden und auch mehr als einen Preis erhalten. Der Komponist hat das Recht, sich um alle, oder auch nur um den ersten Preis zu bewerben. Das Preisausschreiben ist offen für Damen und Herren aller Nationalitäten. Endtermin für Annahme von Manuskripten ist der 31. Dezember 1927. Partituren und ausgeschriebene Stimmen müssen eingereicht werden. Titelblatt der Partitur muß einen mit Tinte geschriebenen „Nom de Plume" haben. Ein geschlossener Brief mit genauer Adresse und Namen innen und „Nom de Plume" außen, muß dem Manuskripte beiliegen. Weitere Auskunft erteilt auf Verlangen der Sekretär, 407 Sansom Street, Philadelphia, Pa., U. S. A.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Ein musikalischer Kulturfilm. Im wissenschaftlichen Theater der „Urania" (Berlin) wurde ein hochinteressanter Film über die Entstehung eines Bechstein-Flügels gezeigt, den der Filmregisseur Oberingenieur Dreyer (Döring-Film-Werke Hannover) mit eingehenden Worten erläuterte. An Hand von wertvollen Trick- und Naturaufnahmen wurde der sonst etwa 12 km lange Weg durch die ausgedehnten Werkstätten der Bechstein-Fabrik in 1½ Stunden zurückgelegt. Man bewunderte die Arbeit modernster Holzbearbeitungs- und Furniermaschinen, man erhielt einen instruktiven Einblick in den Werdegang der einzelnen Flügelteile, von deren komplizierten Zusammensetzung namentlich in bezug auf die Verbindung verschiedener Holzarten der Laie sich schwerlich eine Vorstellung machen kann. Der Pianist Fritz Dettmann erfreute durch den lebendigen Vortrag eines Nocturne von Scrjabin und einer eigenen Bearbeitung von Dittersdorf auf einem Bechstein-Instrument. Dieser Film, der ein beredtes Zeugnis für die Entwicklung deutscher Kultur ablegt, verdient weitestgehende Beachtung.

Dr. Fritz Stege.

— Musikalische Schätze. In einem kleinen piemontesischen Orte ist eine für die Musikgeschichte außerordentlich wertvolle, bisher unbekannte Sammlung von musikalischen Manuskripten, Erstdrucken und Autogrammen des 18. Jahrhunderts entdeckt worden. Es handelt sich um nicht weniger als 97 Volumina teils gänzlich verschollener, teils äußerst selten gewordener Musikwerke, darunter 43 Bühnenarbeiten, 22 Chor- und ebensoviele Instrumentalkompositionen, 5 Oratorien und 5 theoretische Traktate. Die Sammlung enthält u. a. allein 12 Opern von Antonio Vivaldi (1685—1743), von welchen man bis jetzt nur zwei kannte; ferner Konzerte, Arien, Kantaten und kirchliche Werke des gleichen Komponisten. Nicht geringes Interesse bieten zwei unbekannte Opern des unglücklichen Sängers und Musikers Alessandro Stradella (1645—1678), von dem weiterhin Sinfonien, Serenaden und Arien vorliegen. Unter den Erstausgaben verdienen die Werke von Gluck, Pergolesi, Rameau, Philidor (1726—1795), Egidio Duni (1709—1775), dem Schüler Durantes und Mitbegründers der Pariser Opéra comique, und J. L. Laruette (1731—1792) besondere Erwähnung, u. a. das zweiaktige Intermezzo „Nina und Lindor" (1768) von Duni. Für den Liebhaber alter Musik sind 8 Bände Intavolaturen für Laute und spanische Guitarre, Kanzonen und Madrigale des 16. Jahrhunderts sowie 8 Arien mit beziffertem Baß aufschlußreich. Die wertvolle Sammlung ist für den italienischen Staat angekauft und der Nationalbibliothek in Turin überwiesen worden.

Dr. Fritz Rose.

— Das Klavier Moor. Im Berliner Grotrian-Steinweg-Saal wurde jüngst ein neues Klavier, die Erfindung des Schweizer Komponisten Emanuel Moor, vorgeführt, ein Instrument, das im Anschluß an das alte Cembalo zwei Manuale besitzt. Während die untere Tastatur der unseres jetzt üblichen Flügels entspricht, klingt die obere jeweils eine Oktave höher als die entsprechende untere. Ein Pedal versieht die Funktion der Kupplung. Dadurch sind vor allem folgende Vorteile dem Hammerklavier gegenüber, dessen Mechanik beibehalten ist, erzielt worden: eine bedeutend größere Anzahl von Tönen, bis zu 20, kann gleichzeitig zum Erklingen gebracht werden, weitgriffige Akkorde werden mühelos gefaßt, mit Bequemlichkeit sind Oktavensprünge wie -passagen ausführbar. Vor allem ist das Resultat von

Vereinigung der Cembalo-Tastatur mit der Hammerklaviermechanik ein unerhörter Klangreichtum.

Hanns Hermann Rosenwald.

— Der Rheinische Madrigalchor unter Prof. Josephson tritt in der nächsten Woche auf Einladung der Corporazione Nazionale del Teatro in Mailand eine Konzerttournee durch Italien an.

— Hermann Suters „Le Laudi" wurde bis jetzt in 45 Städten des In- und Auslandes zu Gehör gebracht.

— Unter dem Titel „Musik des italien. und deutschen Barock" veranstaltete das Collegium musicum der Universität Erlangen unter Dr. Gustav Becking in Bamberg ein Konzert, in dem Vokal- und Instrumentalwerke von G. u. A. Gabrieli, Marenzio, Monteverdi, Marini, Rosenmüller, Muffat und Schütz zur Aufführung kamen.

— Die Handschrift von Rob. Schumanns 1. Sinfonie, welche bei der Versteigerung der Heyerschen Sammlung, Dezember 1926 in Berlin die Schumann-Gesellschaft gern für das Schumann-Museum in Zwickau erwerben wollte, aber wegen Mangels an Mitteln nicht konnte, da ein hoher auswärtiger Auftrag vorlag, wie sich herausstellte, ist nach Mitteilungen New Yorker Zeitungen jetzt der Kongreß-Bibliothek zu Washington einverleibt worden.

— Mascagni hat eine zweiaktige, dramatische Oper vollendet, die im heutigen italienischen Landleben spielt.

— Der in Leipzig lebende Komponist Kurt Kern hat eine Jazz-Sinfonie vollendet, die noch in dieser Saison zur Aufführung kommen soll.

— Die Rundfunksendestation Barcelona hat vor kurzem ihre Hörer abstimmen lassen, welchen von den Komponisten, deren Werke sie im Laufe der Zeit durch die Station kennengelernt haben, sie am höchsten schätten. Verdi ging aus der Abstimmung als Sieger hervor, an zweiter Stelle stand Richard Wagner, an sechster (hinter Donizetti, Rossini und Puccini) Mozart, an zehnter Richard Strauß. Beethoven mußte sich mit dem fünfzehnten Platz begnügen, und die spanischen Komponisten Falla und Morera kamen an letzter Stelle.

— Einer wachsenden Bachpflege erfreut sich England. Bezeichnend, wenn auch wenig passend, ist z. B., daß für das vorjährige Wettsingen von Dorfchören in Wales ausschließlich Chorsätze aus Bachs Hoher Messe gewählt worden waren. Eine Aufführung der Matthäuspassion in Massenbesetzung fand kürzlich in London statt, bei der über 2000 Schüler der Colleges die Choräle sangen. Ebenso wird in Norwich noch dieses Jahr ein großes Bachfest unter Sir Henry Wood stattfinden.

— Das Mozartbild „Mozart mit dem Diamantring" von J. della Croce wurde vom Salzburger Mozarteum angekauft.

— Die Erzeugung des Cembalotons auf unseren heutigen Klavieren und Flügeln soll dem Breslauer Klavierbauer Martin Seliger durch Konstruktion einer Vorrichtung gelungen sein, die ohne weiteres jedem Instrument einverleibt und wieder davon weggenommen werden kann. Ob sich die Erfindung bewähren wird, bleibt noch abzuwarten.

— Eine weitere Klaviererfindung brachte die diesjährige Leipziger Frühjahrsmesse. Die Pianoforte-Fabrik Weihenmeyer, Zuffenhausen-Stuttgart, hatte ein sogenanntes „Euphonator"-Piano konstruiert, auf dem es möglich ist, Schwelltöne zu erzeugen.

— Die französ. Musikzeitschrift „Le Courrier Musical", die das deutsche Musikleben mit den Augen eines Kriminalisten verfolgt, weist verschiedentlich mit nicht mißzuverstehender Gebärde auf die glänzenden Bezüge einiger unserer Stardirigenten und Intendanten hin, im Gegensatz zu den verhältnismäßig niedrigen Gehältern der französischen Dirigenten. Man sieht, aus dieser Überschätzung zieht Frankreich seine Schlüsse auf die Vermögenslage Deutschlands, denn es kann und will nicht wissen, daß sich zugleich Zehntausende von deutschen Musikern in bitterster Notlage befinden.

— Die Wiener Nationalbibliothek hat bisher unbekannte Handschriften Bruckners aus dessen Nachlasse erworben. Es befinden sich Skizzen, Entwürfe zu den Sinfonien, eine bisher unbekannte Fassung der 4. Sinfonie, die Notizbücher und Kalender Bruckners mit zahlreichen Bemerkungen darunter.

— In Münster wurde der „Fidelio" in der Urfassung aufgeführt. Desgleichen in Turin in italienischer Übertragung.

— Vor einiger Zeit wurde eine Originalpartitur von Wagners „Rheingold" angeboten. Da sich die eigentliche in München befindet, war es strittig, worum es sich handelt. Hofrat Linnemann teilt mit, daß es sich wohl um nichts anderes handeln könne, als um die Orchesterskizze, die er schon vor Jahren eingesehen habe. Wagner hat von diesem Werk eine vollständige Orchesterskizze angefertigt, die außer den Gesangsstimmen die Orchesterskizze auf etwa 10—12 Systemen geschrieben enthält. Es handelt sich also um eine originale Partitur, aber nur um die der ausgeführten Orchesterskizze.

— Der tiefernste Beethovenspieler Edmund Schmid — vgl. seinen Artikel im letzten Heft — gab anläßlich des Beethoven-Jubiläums in verschiedenen Orten, u. a. auch in der Schweiz, eine Reihe Beethovenabende, die ihres besonderen Charakters wegen laut Presseurteilen tiefste Eindrücke hinterließen. Auswahl und Folge der Werke verdienen vermerkt zu werden: 32 Variationen C-Moll, Sonaten Cis-Moll, F-Moll und C-Moll (op. 111).

— Die „Landshuter Liedertafel" hat als Abschluß der 1. Hälfte des Konzertwinters unter Proebsts Leitung eine in allen Teilen vorbildliche Aufführung des „Elias" herausgebracht, die tiefen Eindruck hinterließ. Das Ehepaar Dr. Stamm und Herr Sörgel als einheimische Solisten und Frau Rothballer (München) erzielten als Solisten eindringlichste Wirkungen. Der Damen-Gesangverein, Zöglinge der Unterrichtsanstalten Seligenthal und Ursula und der Knabenchor der Oberreal schule trugen wesentlich zum imponierenden Gelingen des Ganzen bei.

St.

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy

Die Queens Hall ist zu verkaufen! Das ist die neueste Entwicklungsstufe, in der wir uns befinden. Die Tragweite dieser erbärmlichen, ja geradezu tief beschämenden Ankündigung ist vorläufig nicht abzusehen. Die Queens Hall, unser stolzester Konzertsaal in moderner Struktur, eine Riesenhalle, in deren Räumen Konzerte jeder Art seit dreiunddreißig Jahren stattfinden, wo fast jeder bedeutende Künstler des Auslandes seinen Befähigungsnachweis erbrachte, wo überdies die auserlesensten Orchesterkonzerte ihr Heim aufschlugen — dieser gerechte Stolz Londons wird alsbald zu den hasbeens — wie die Amerikaner sagen — zu den „Gewesenen" gehören.

Wer von unsern Lesern diesen niederschmetternden, diesen nackten Tatbestand zur Kenntnis nimmt, kann sich kaum die Stimmung verwirklichen, in der sich das große musikalische London zurzeit befindet. Spezialärzte, die den Patienten vom Langham Place, genannt: the Queens Hall, seit Jahren als hoffnungslos behandelten, bis das Leiden chronisch und unheilbar wurde — gemeint ist die große alte Verlagsfirma Chappell & Co., die das Unternehmen als Eigentümer finanziell und künstlerisch leitete — sahen sich heute außerstande, das große Queens-Hall-Orchester auch weiterhin aufrechtzuerhalten und Sir Henry Wood, den erbangesessenen Dirigenten, auch fernerhin zu beschäftigen. Diese umwälzende Neuigkeit hat in der Tages- und Fachpresse allenthalben das denkbar größte Aufsehen und Mitgefühl erregt. Mit dem Aufhören der großen Konzerthalle haben auch die so sehr populär gewesenen Promenadenkonzerte ihr Heimatsrecht verloren. Ich persönlich und mit mir so mancher andere fühlen weniger den Wegfall gerade dieser Konzertspezialität, schon weil Promenadenkonzerte ohne jede Aussicht auf eine Promenade eine absonderliche Konzertart darstellen. Auch die seit 33 Jahren alljährlich im Herbst dargebotenen Programme standen nicht auf der Höhe der Zeit. Sir Henry Wood als Dirigent war immer gut, doch verstand er es nicht, durch Neueinführungen, weder hinsichtlich auf Novitäten noch auf bedeutendere Instrumental- und Vokalkünstler das Unternehmen auf eine höhere Stufe zu stellen. Ein bloß guter Dirigent bedeutet heute blutwenig. Von einem ständigen modernen Dirigenten verlangen wir vor allem einen entsprechenden Unternehmungsgeist, einen Denker mit geistiger Konzentration, der fähig ist, ein großes Unternehmen auch gewinnbringend zu gestalten. Für das große Publikum dürfen nicht nur zeitweilige Anziehungspunkte vorhanden sein, es muß dafür gesorgt werden, daß es auch für die Dauer gewonnen bleibt. Mit Woodschen Programmen verlor man allmählich das alte Stammpublikum, und der verbliebene Rest mit dem billigen Eintrittspreis hat das grausame Defizit heraufbeschworen. Ob nun die British Broadcasting Corporation die Queens Hall käuflich an sich bringen wird, um dort Rundfunkkonzerte wachsen und gedeihen zu lassen, oder ob der Saal für Filmzwecke nutzbar gemacht wird, darüber werden wir bald näheres hören.

Vor kurzem war die Queens Hall der Schauplatz einer Begeisterung, wie sie nicht zu häufig in einem Londoner Konzertsaal anzutreffen ist. Der Mann, dem die große Ehre eines außer Rand und Band geratenen Londoner Publikums teilhaftig wurde, heißt Hermann Abendroth. Aus der fast scheuen Aufnahme seiner vorjährigen Leistung wurde mit einem Male ein kaum zu beschreibendes Entzücken. Und das brachte die vierte Sinfonie von Brahms mit sich. Der klassische Schwung, mit welchem dieser deutsche Dirigent das London Symphony Orchestra „natürlich" ohne Partitur mit sich fortriß, die vielen hochgenialen Einzelheiten, seine Wiedergabe, sie bedeuteten einen der größten Triumphe, die je ein Brahms-Dirigent in der Queens Hall aufweisen konnte. Bei solchen Anlässen zeigt es sich am deutlichsten, daß die sonst als „kalt" ausgeschrieenen Engländer auch heißblütig werden können. Die begeisterte Schar von echten Brahmsianern schien in ihrer Verzückung diesen kaum noch recht gekannten Mann zum Meisterdirigenten erkoren zu haben, und Abendroths ziemlich stark erhitztes Antlitz schien bei so häufigem Verbeugen in wahre Wonne aufzugehen. Die Eröffnungsnummer des Abends, Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. III und selbst Beethovens -Es-dur-Klavierkonzert, das die Engländer unter dem Namen „Emperor-Concerto" kennen, ließen kaum den ungeheuren Brahms-Tumult erwarten. Obschon Franziszek Goldenberg, einer von den letzten Klavierathleten, dem Konzerte seine Individualität aufdrückte, ging der augenblickliche Rausch bald in kalte Nüchternheit über. Herr Abendroth ist wieder für ein großes Beethovenfeier-Konzert gewonnen worden. Sein Brahmsdirigieren wird vielen für längere Zeit unvergeßlich bleiben. —

Die altberühmte Klavierfirma C. Bechstein, die im Bechstein-House, South Molton Street, ihr Lager unter dem Namen C. Bechstein Piano-Company Limited aufschlug, hat überraschenderweise den Film in ihre Dienste gestellt. Unter dem Titel „From the Realm of Music" sahen wir im London Pavillon eine hochinteressante Vorführung des Klavierbaues in allen seinen Abzweigungen. Der vortragende Fachmann, der uns die vielfachen Eigenheiten mit großem Verständnis und kleiner Stimme erläuterte, holte sich am Schlusse allgemeinen begeisterten Beifall für seine bemerkenswerte Ausdauer, mit der er uns in den modernen Klavierbau einführte. Ein entsprechenderes Ad-

vertissement konnte die altbewährte Klavierfirma kaum finden. Tagelang sprach und las man über diese neueste Veranstaltung, und jene, deren Mittel den Ankauf eines Bechstein-Grand gestatten, werden ihren Klaviersegen um so mehr zu schätzen wissen, da sie nun eingeweiht sind, wie ein derartiges Kleinod zur Welt kommt. Dem Filmgenuß folgte ein Rezital auf einem Prachtflügel, für welches die Firma Mr. Victor Benham gewann. Ich hätte Leopold Godowski entschieden vorgezogen. Das wäre so die echte und rechte Vorführung des bon ton eines Bechstein-Grand gewesen, es würde alles um so vieles herrlicher ausgeklungen haben. —

Die British National Opera Company — leider auch eine Operngesellschaft, die chronisch unter einem stets ungenügenden Kapital leidet — hat uns im Verlaufe einiger Wochen zwei kurze Besuche in Golders Green abgestattet, einem musikalischen Bezirk, in dem auch ich wohne. Jedenfalls ein erfreulicher Beweis, daß eine bedeutende Anzahl von Opernfreunden hier hausen, denn der finanzielle Erfolg — immer die Hauptsache — war überraschend gut. Die Aufführungen brachten manches Unerwartete. So unter anderem einen blutjungen Dirigenten in der Person von John Barbirolli, ein geborener Operndirigent, wenn es auch solche geben sollte. Ich hörte Gounods Zuckerwasseroper, Romeo und Julia und Rossinis „Barbier", der zum ersten Male von dieser Gesellschaft gegeben wurde. Gounod wäre durch Shakespeares Liebestragödie kaum so berühmt geworden, doch manches, das in der Oper inspiriert erscheint, kam ganz vorzüglich zum Ausdruck. Die ganze Aufführung war über alles Erwarten gut, und nur in der Inszenierung kam das „chronische Leiden" wieder zum Vorschein. Eine Ausstattungsoper ohne Ausstattung! Der italienische „Barbier" ging ganz flott vonstatten. Ein englischer Figaro von erstaunlicher Behendigkeit und quecksilbernem Benehmen ward von Dennis Noble verkörpert. Ein Sänger mit wahrhaft nobler Stimme. Mr. Heddle Nash sang den verliebten Grafen Almaviva mit recht viel Kehlenfertigkeit, doch fehlte ihm hie und da der Adel und ebensosehr der letzte Schliff. Erstklassige Almavivas sind noch immer seltene Opernpflanzen. In der Gesangslektion gab uns Miss Miriam Licette das reizende Lachlied aus Aubers „Manon Lescaut", speziell neu instrumentiert von Frederic Austin, dem artistischen Leiter der Company. Allein der Lorbeer des Abends gebührt dem jugendlichen Dirigenten Barbirolli, der ganz Überraschendes leistete. Schade, daß das Opernfeld in London so schwach bebaut ist. Ein auserlesenes Talent wie der junge Barbirolli fände dann Gelegenheit, sich glänzend zu entwickeln. —

Die Musikkrise hat wieder ein neues Opfer verlangt. Eines unserer ältesten Musik-Verlagshäuser, die altberühmte Firma Enoch mußte die Waffen strecken. Infolge bedeutender Abnahme im Musikalienhandel sah sich die Firma genötigt, ihr großes Verkaufshaus zu schließen. Das Verlagshaus Ashdown hat das volle Copyright von Enochs übernommen und ihrem Verlage einverleibt. So wird uns fast von Woche zu Woche das Dichterwort ins Gedächtnis gerufen: „Fallen seh' ich Zweig auf Zweig." —

Musikberichte

BARMEN. Die von Franz von Hoeßlin geleitete Konzertgesellschaft widmet sich auch unter ihrem neuen Dirigenten hauptsächlich der Pflege klassischer Musik. Mustergültig aufgeführt wurde fast strichlos S. Bachs Weihnachtsoratorium mit den Solistin Frau Peiseler-Schmutzler (Sopran), Frau von Hoeßlin (Alt), G. A. Walter (Tenor), A. Paulus (Baß) und dem jugendlichen Orgelvirtuosen Gottfried Grote (Barmen). Letzterer leitet auch seit einiger Zeit als Nachfolger des nach Hamburg berufenen Gottfried Deetjen den Bach-Verein, der unter Führung des neuen Chorleiters erlesene Chöre von M. Praetorius, M. Regers Choralkantate „Vom Himmel hoch" und dergleichen mehr ausdrucksvoll zu Gehör brachte. Ganz besonders tat sich G. Grote, vorgebildet auf der Hochschule für Musik in Köln, hervor durch den feinsinnigen Vortrag älterer und neuerer Orgelwerke von Buxtehude, S. Bach und H. Kaminski.

Zu den leistungsfähigsten Chören der Stadt zählt der Madrigalchor, von Elisabeth Potz tatkräftig und künstlerisch feinfühlig geleitet. Mustergültige Darbietungen waren: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" von Bach; „Vom Tode" von H. Unger; „Kyrie" von R. Wetz; Madrigale von Gastoldi und Haßler; ältere und neuere Weihnachtslieder zur Umrahmung eines Krippenspieles, das auf den den ganzen Saal füllenden Zuhörerkreis tiefste Eindrücke hinterließ. Eine emsige und erfolgreiche Tätigkeit entfaltet die Musikalische Gesellschaft, deren Chorleiter uns vielfach mit selten oder überhaupt hier noch nicht erklungener Musik bekannt macht. So vernahmen wir, stilvoll dargeboten: Sachen aus Händels Trauerszenen, Cäcilien-Ode, Stücke von Orlando di Lasso, Graun, Rheinberger, M. Reger und P. Cornelius. Auf künstlerische Höhen sucht der von Beschle, Krefeld, eifrigst dirigierte Barmer Sängerchor seine Musikfreunde zu führen; auf einem Brahms-Abend trug man tadellos des Meisters Rinaldo und Rhapsodie für Altsolo (Milli Biermann-Sulzbacher), Chor und Orchester vor. Liebevolle Pflege genießt die Kammermusik. Die Bläser-Vereinigung des städtischen Orchesters trug, sorgfältig vorbereitet und geleitet durch Franz von Hoeßlin, Lechners echte Volkstümlichkeit

(Fortsetzung auf Seite 308)

atmendes Blasoktett, E. Straessers melodisches Klarinettenquintett vor. Trotz aller wirtschaftlichen Schwierigkeiten erscheint das Schoenmaker-Quartett mutig auf dem Plane und versteht sich gleich gut auf ältere und neuere Literatur eines J. Haydn (F-Dur-Quartett), Brahms (E-Moll-Quartett), Dvorak (F-Dur Opus 96), A. Borodin (D-Dur-Quartett), H. Wolf (Serenade). Erlesene Genüsse, alte Musik (Stamitz, Bach, Händel, Pachelbel, Pasquini, Rameau, Couperin, Scarlatti) auf alten Instrumenten (Viola d'amour, Viola die Gamba, Cembalo) vermittelten Paul und Rudolf Hindemith, Alice Ehlers. Im übrigen gab es noch Solistisches aller Art, meist im Rahmen größerer Veranstaltungen.

Die Bühne unserer beiden Wupperstädte beschränkt sich im allgemeinen auf die sorgfältige Einstudierung erprobter Werke und sieht bei diesem Vorgehen regelmäßig ein voll besetztes Haus. Operndirektor F. Mecklenburg führte uns K. M. von Weber zu Ehren die Euryanthe in der Bearbeitung von Lauckner vor. In Lortzings Undine war vom Dirigentenpult mit großer Gewandheit und feinem Stilgefühl der jugendliche Kapellmeister Alfred Schmidt, einer einheimischen Familie entstammend, tätig. Unter sonstigen Werken verzeichnet der Spielplan noch Lohengrin und Tiefland.

H. Oehlerking.

DARMSTADT. Man möchte der Stadt, über deren Musikleben man zu berichten hat, gern etwas Gutes sagen, wenn man es von dem notwendigerweise einzunehmenden Standpunkt bescheidener Mithilfe an einer geistigen Erneuerung unserer Musikpflege irgend verantworten kann. Wenn es doch nur möglich wäre, einmal wieder so aus vollem Herzen Ja zu sagen.

Was Balling gekonnt hätte und was er unterlassen hat — eben die Prägung der hessischen Hauptstadt zu einer kleinen, anerkannten Vormacht echt deutscher Musikpflege — das bringt von der Vielheit der derzeit wirkenden und (öffentlich oder im verschlossenen Kämmerlein) mitredenden Musikbeflissenen keiner zuwege.

Was ließe sich doch allein an einem Landestheater erreichen, das unter seinen großenteils geistig gebildeten Besuchern mehrere tausend Dauermieter zählt, dem zwei vorzüglich eingerichtete Theatergebäude und ein großes, zeitweise überreiches Opernpersonal zur Verfügung stehen! Demgegenüber aber nur ein ständiges Hindurchwinden zwischen von untergeordneten Naturen bereiteten untergeordneten Schwierigkeiten und eine Fülle oft recht unbefriedigender Einzelergebnisse. Der Generalintendant Legal liebt das Theater um seiner selbst willen, er ist ein tüchtiger Inszenator, aber kein starker Führer. Der GMD. Rosen-

(Fortsetzung auf Seite 310)

stock ist ein begabter, sogar ausgezeichneter Musiker, aber nicht der begeisternde Leiter des gesamten musikalischen Lebens, wie ihn eine Hauptstadt braucht, aus der lebendige Anregungen in das ganze Land hineinfließen sollen. Aber die beiden Herren sind doch von einem Teil der Verantwortung zu entlasten, da eine Theaterleitung heutzutage abhängiger ist von den Befehlen eines parteibestimmten Stadt- und Landesregiments als früher von den Launen des doch wenigstens oft kunstverständigen Fürsten. Wie darf es z. B. vorkommen, daß erste Solokräfte durch das Studium für ein solches Nichts wie Schrekers „Die Gezeichneten“ einen ganzen Monat lang fast ausschließlich in Anspruch genommen werden? Und nun ereignete sich um Hindemiths „Cardillac“ dasselbe! Immer mehr gute und teure Kraft wird vergeudet, für künstliche Machwerke mißbraucht und verbildet. — Vorigen September wurde die Oper mit einer bis auf die Bühnenbilder recht guten Neueinstudierung des „Don Giovanni“ eröffnet, mit dem nun sämtliche Meisterwerke Mozarts in den Spielplan aufgenommen sind, davon „Figaro“ und „Cosi fan tutte“ in einer Form, die mustergültig genannt werden muß. Recht überflüssig war es dagegen, Mozarts allererste Komposition „Apollo und Hyacintus“, noch dazu in der wenig geschickten Bearbeitung des leitenden Kapellmeisters Scholz und in der so überaus stilgerechten Einrahmung von Strawinskys „Pulcinella“ und dem „Persischen Ballett“ von Wellesz zur Aufführung zu bringen. Die „Ring“-Neueinstudierung wird in homöopathischen Portionen verabreicht. Bis jetzt gab es nur eine musikalisch recht gute, im übrigen aber ungenießbare „Rheingold“-Aufführung. Die Neuschaffung der Bühnenbilder und die Spielleitung ist da in Hände gelegt worden, die sich — nach dieser Probe zu urteilen — von Wagner besser fernhalten sollten (Pohl und Mutzenbecher). Zwei Autolampen, die gelegentlich einmal zu früh aufleuchten, sollen die Augen des Riesenwurms darstellen, in den sich Alberich verwandelt, die Rheintöchter steigen von Treppchen herunter und laufen auf dem Boden des Rheines munter um Alberich herum, die Erda dreht, zum Publikum singend, den Göttern den Rücken zu, und was solcher hübschen, nur nicht musikdramatischen und dem Geiste des Werkes entsprechenden Neuerungen mehr sind. Im Gegensatz hierzu waren „Die Gezeichneten“ mit sehr viel Liebe und Sorgfalt herausgebracht, so daß eine szenisch und musikalisch hervorragende Aufführung zustande kam. Sonst ist über den Opernbetrieb kein Wort zu verlieren.

In den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle brachte Rosenstock mehrfach Beethoven und Brahms und bewährte dabei sein großes Einfühlungsvermögen und eine unbedingte Beherrschung der Form. Ein hübscher Gedanke war es, am Toten-

(Fortsetzung auf Seite 314)

Locheimer Liederbuch

Volksausgabe

Neudeutsche Fassung von Karl Escher
Bearbeitung der Melodien
von Walter Lott

In Ganzleinen gebunden M. 3.60

*

„Das Buch erschließt einen herrlichen, bisher unbekannten Liederschatz des 15. Jahrhunderts. Herbei alle ihr Musiklehrer der Jugend und der Großen! Hier findet ihr Köstlichkeiten! Alles ist leicht zu begleiten, auch wenn es garnicht gedruckt dasteht. Es ist so natürlich. Und alles klingt so frisch und neu. Und ist so innig in Traurigkeit und Herzensfreud. Niemand braucht diesen Schatz erst neu zu heben. Er liegt zur Hand — greift zu.“

Prof. Hans Sonderburg (Organum)

Steingräber-Verlag, Leipzig

JOSEF ZUTH

Handbuch der Laute und Gitarre

(LEXICON)

Ein Nachschlagewerk über alle Gebiete der modernen und historischen Lauten- und Gitarrenkunst in Lieferungen (Lex. 8°, je 50 S., Petit-Lettern, zweispaltig) auf holzfreiem Papier in vornehmer Ausstattung. Die Gesamtausgabe umfaßt mindestens sechs Lieferungen.

Preis der Einzellieferung:
S. 3.60 für Österreich
RM. 2.40 für alles Ausland

Der Bezug der 1. Lieferung verpflichtet zur Abnahme des ganzen Werkes

Verlag »Musik im Haus«, Wien-Leipzig
Auslieferung:
A. Goll, Wien-Wollzeile
B. Schott's Söhne, Leipzig

Für die kommende Wanderzeit

Wanderliederbuch: Tandaradei

Ein Buch deutscher Lieder mit ihren Weisen aus acht Jahrhunderten. Von Joh. Hatzfeld. Taschen-Ausgabe ohne Noten RM. 1.—; Singstimmen-Ausgabe. Mit drei Singstimmen. Mit Klampfegriffen. Kartoniert RM. 2.40, biegsam gebunden auf holzfreiem Dünndruck RM. 3.60

Weiter empfehlen wir aus der Sammlung:

Musik im Haus

Eine Folge von Heften, die eine gesunde Musik, neue wie alte, in bester Ausstattung möglichst billig in weiteste Kreise tragen soll. Herausgegeben von Johannes Hatzfeld

Heft 37: Ströter und Seifert, Wie eine Quelle. Volkslieder zur Laute. (88) .... Geb. RM. 1.60

Heft 12: Jos. Hatzfeld, Redl di re. Zwanzig sauerländische Volkslieder für Männerstimmen. (30) RM. 0.80

Heft 23: Georg Nellius, Die schöne Welt. Wanderlieder f. drei- bis vierst. Kinderchor mit Klavier. (16) RM. 1.—

Heft 27: Johs. Hatzfeld, Spinnstube. Ein Liederabend (Volslieder u. Tänze mit verbindendem Text) (20) Text (16) RM. 1.—, ein Aufführungssatz .... RM. 3.30

Heft 46: Johs. Hatzfeld, Kling, Klang, Gloria. Ein kleines Maispiel mit Liedern und Tänzen für dreistimm. Kinderchor. (4) Text (8) RM. 0.70

Heft 77: A. v. Othegraven, Jahreskränzlein. 31 Volks- und Kinderlieder für Mezzosopran und Geige. (58) .... RM. 3.50

Heft 79: Gottfr. Rüdinger, Im Wald und auf der Heide. 22 Volkslieder für gemischt. Chor. Op. 63. Part. (23) RM. 2.—, Stimmen je RM. 1.—

Heft 6: Johs. Hatzfeld, Heißa der Mai! Ein Kränzlein Lieder aus Pelizäus' Singebüchlein für drei- und vierstimm. Frauenchor. (70) RM. 2.—

Volksvereins-Verlag G. m. b. H.
M. Gladbach

sonntag die C-Moll-Sinfonien beider Tondichter nacheinander zu spielen. Die Konzerte des Musikvereins haben noch nicht viel zum höheren Ruhme Darmstadts beigetragen. Auch die Aufführung der 2. Sinfonie von Mahler, deren Chor der Verein im wesentlichen bestritt, und ein Mozart-Abend mit selten gehörten Arien und Kirchenkompositionen konnten nicht gerade begeistern. Eine reine Freude war es dagegen, die Thomaner unter Leitung von Prof. Straube in der Stadtkirche herrliche alte Chöre und die „Motette zum Erntedankfest" von Arnold Mendelssohn singen zu hören. Auch der Mozart-Verein und die Liedertafel gaben in zwei Konzerten beachtenswerte Proben ihres Könnens. — Auch die Akademie für Tonkunst bietet an ihren Kammermusik- und Solistenabenden immer Auserlesenes. Einen Besuchersturm rufen aber vor allem die Abende hervor, an denen sich Adolf Busch und Rudolf Serkin oder das Busch-Quartett hören lassen.

An Uraufführungen gab es zwei klanglich, nicht aber im Aufbau an Pfitzner gemahnende Einleitungsmusiken zu Hölderlins jetzt erst in Darmstadt zum erstenmal auf die Bühne gebrachtem wundervollen Trauerspielfragment „Empedokles" von Wilhelm Petersen, eine ziemlich unmögliche Musik zum Weihnachtsmärchen „Brumm, der Bär" von Alf Nestmann und eine nur einfachste Mittel benutzende „Totenfeiermusik" des begabten jungen Frankfurters Otto Braun. — Das Schnurrbusch-Quartett ist immer bereit, sympathischer, junger Kammermusik den Weg zu ebnen. Ein Streichtrio der hessischen Komponistin Johanna Senfter überraschte mich in der Uraufführung durch gediegenen Satz und Ernst des Ausdruckswillens. — Das Drumm-Quartett bringt in diesen Wochen (zum zweiten Male) verdienstvollerweise Beethovens sämtliche Streichquartette zum Vortrage. — Volkstümliche Kirchenmusikabende mit durchweg gutem Programm finden immer häufiger statt. All solchem Musizieren, das der Tonkunst wahrhaft dient, gebührt öffentlicher Dank.

Dr. Werner Kulz.

ELBERFELD. Eine glänzende, beifällig aufgenommene Aufführung durch die Konzertgesellschaft (Leitung Franz von Hoeßlin) ward Honeggers „König David" zuteil. Einen schönen Erfolg hatte wieder Grabners Weihnachtsoratorium, von Grabner selbst vorgeführt. Auch mit H. Kaminski wurden wir bekannt gemacht, dessen Introitus und Hymnus Magnificat jedenfalls sich besser in der Kirche als im Konzertsaal auswirken wird; am wenigsten gefiel die von G. Grote-Barmen gewandt gespielte Orgelsonate. Unmittelbar zu Herzen gingen S. Bachs Kreuzstabsonate (prächtig von A. Paulus gesungen) und Trauerode. Die Weihnachtskonzerte des reformierten Gesangvereins und der Kurrende (Dirigent Erich vom Baur) hinterließen durch die mit feinem Geschmack vorgetragenen Lieder eines Drese, Gastodi, Lotti, N. Hildebrandt, F. Nagler, einer neuen Weihnachtskantate für Chor, Soli und Orgel von Ernst Putscher nachhaltigste Eindrücke.

Franz von Hoeßlin lernten wir durch die Vorführung von Bruckners 4. Sinfonie als feinfühligen Bruckner-Dirigenten schätzen. Romantische Musik verzeichnete das 3. Sinfoniekonzert. J. Haas schreibt als op. 64 eine Variationensuite über ein altes Rokoko-Thema des J. Ph. Kirnberger, die voll Heiterkeit und gesättigter Klangfarbe ist. Gern gehört wurde wieder R. Schumanns 4. Sinfonie, interessant durch den vielfachen Stimmungswechsel des 1. Satzes, die melancholischen Romanzen und den prachtvollen Humor im Scherzo und Schlußsatz.

Uraufgeführt durch das Schoenmaker-Quartett wurde das A-Moll-Quartett des einheimischen Komponisten Th. Hansmann, der im gemäßigt modernen Stile schreibt, originelle Erfindungsgabe zeigt und namentlich das Scherzo und Finale interessant gestaltet hat.

H. Oehlerking.

FRANKFURT a. M. In den Montagskonzerten machte uns Ernst Wendel mit einem Konzert für Violoncello und Kammerorchester, op. 35, von Ernst Toch bekannt. Eine Bekanntschaft, vor der man sich, trotz Emanuel Feuermanns meisterhafter Interpretierungskunst, kreuzt und segnet mit dem Gelübde, sie nie wieder zu erneuern, koste es, was es wolle! Der nachfolgende Don Quixote gab Anlaß zu vergleichenden Reflexionen: frühere, innerlich begründete, und heutige Atonalität. Dort, wo einem vor bald 30 Jahren noch die Haut schauderte, empfindet man heute nur ein leises Prickeln, das zum Lachen und keineswegs zur Wut reizt. Denn es geht schnell und leicht vorüber, steht zu allem andern in bewußtem Gegensatz, und ist denn doch erfunden und nicht konstruiert. Eine Vollblutnatur wie Strauß kann eben sein Musikantentum, auch in extremen Fällen, nie ganz und gar verleugnen. — Neu für Frankfurt waren (gleichfalls unter Wendel) die blühenden, kontrastreichen sinfonischen Variationen von Dvořák, op. 78; zwei harmlose, wenig sagende Stücke für Orchester von Giuseppe Martucci und zwei, von Albert Fischer interpretierte Gesänge für Bariton und Orchester von Hans Pfitzner: „Lethe" (op. 37) und „Willkomm und Abschied", die zwar, wie stets, eine starke Persönlichkeit dokumentieren, aber, vorwiegend deklamatorisch gehalten, wenig vokalen, melodischen und noch weniger harmonischen oder gar instrumentalen Reiz haben.

Nach so viel Quälendem, das uns der „unbekannte" Mahler geboten hatte, wirkte die „heiterbedächtige" vierte Sinfonie in G-Dur mit dem volkstümlich-naiven Sopransolo (Berta Kiurina-Wien) im letzten Satz wahrhaft wohltuend. Clemens Krauß war dem liebenswürdigen Werk ein unübertrefflicher Vermittler. — Gleichfalls im Rahmen der

(Fortsetzung auf Seite 316)

FÜR KONZERT UND HAUS

KLASSISCHE UND ROMANTISCHE VORTRAGSSTÜCKE FÜR VIOLINE UND KLAVIER

Bearbeitet und mit Fingersatz versehen von

HENRI MARTEAU

Professor am Konservatorium der Musik zu Leipzig

*

VIOLINE SOLO

Vieuxtemps, Op. 55. Six morceaux . . . . M. 1.40

Sivori, Op. 25. 12 Etudes Caprices . . . . M. 2.—

VIOLINE UND KLAVIER

Mozart, Rondo concertant, B-dur . . . . . . M. 1.40
Molique, Op. 55. Saltarella, A-dur . . . . M. 1.50
Reber, Op. 15 Nr. 5. Berceuse, G-dur . . M. 1.—
Boccherini, Menuett, A-dur . . . . M. 0.70
Giardini, Musette, G-dur . . . . M. 1.—
— Gigue, G-dur . . . . M. 1.—
Bériot, Elégie, h-moll . . . . M. 1.—
Vieuxtemps, Op. 43 Nr. 4. Gavotte, D-dur M. 1.—
Gounod, Vision de Jeanne d'Arc . . . . . . M. 1.—
Händel, Largo a. Xerxes . . . . M. 1.—
Raff, Kavatine . . . . M. 1.—
Gounod, Cäcilienhymne . . . . M. 1.—
Berlioz, Träumerei und Caprice . . . . . . M. 1.20
Sivori, Schlaf, mein Kindchen . . . . M. 1.—
Tschaikowsky, Op. 26. Sérénade mélancolique . . . . M. 1.20
Schubert, Ständchen . . . . M. 1.—
Godard, Canzonetta a. Op. 35 . . . . M. 1.—
— Op. 28 Nr. 3. Adagio pathétique . . . . M. 1.—
Léonard, Op. 60. Romance . . . . M. 1.—
Léonard, Op. 41. Solostücke. Nr. 1. D-dur M. 1.20
— Op. 41. Solostücke. Nr. 2. E-dur M. 1.20
— Op. 41. Solostücke. Nr. 3. G-dur M. 1.20
— Op. 41. Solostücke. Nr. 4. C-dur M. 1.20
— Op. 41. Solostücke. Nr. 5. d-moll M. 1.20
— Op. 41. Solostücke. Nr. 6. E-dur M. 1.20
— Op. 61. Nr. 1. Hahn und Hennen M. 1.—
— Op. 61. Nr. 2. Im Walde . . . . . . M. 1.—
— Op. 61. Nr. 3. Katze und Maus M. 1.—
— Op. 61. Nr. 4. Esel und Treiber M. 1.20
— Op. 61. Nr. 5. Serenade des martialischen Hasen . . . . M. 1.20
Godard, Berceuse de Jocelyn . . . . M. 1.—
Rubinstein, Op. 3 Nr. 1. Melodie . . . . . . M. 1.—
Léonard, Op. 62. Sechs Solostücke. Nr. 1 . . M. 1.—
— Op. 62. Sechs Solostücke. Nr. 2 . . M. 1.—
— Op. 62. Sechs Solostücke. Nr. 3 . . M. 1.—
— Op. 62. Sechs Solostücke. Nr. 4 . . M. 1.—
— Op. 62. Sechs Solostücke. Nr. 5 . . M. 1.—
— Op. 62. Sechs Solostücke. Nr. 6 . . M. 1.—

EDITION STEINGRÄBER

Zu beziehen durch Musikalienhandlungen

Museumsgesellschaft sang Myra Mortimer-Berlin ein erlesen vornehmes Programm, in dem u. a. fünf nahezu unbekannte Lieder von Schubert und altenglische Gesänge zu Gehör kamen, darunter der Sommerkanon des Mönchs von Reading, für eine Solostimme bearbeitet. Als ein Denkmal edelster Gesangskultur wird dieser Abend unvergessen bleiben! —

„Französische Musik" und einen Regerabend mit dem Wendlingquartett bot die Kammermusikgemeinde unter der künstlerischen Leitung und Mitwirkung von Maria Proelß. — Mit viel Erfolg konzertierten ferner das neugegründete Witekquartett, die Prager und die Brüsseler. — Unter den mancherlei Solisten nahm der geniale Pianist Wladimir Horowitz die erste Stelle ein.

In den Freitagskonzerten der Museumsgesellschaft unter Clemens Krauß gab es einige Neuigkeiten von nicht allzu großem Gewicht: „Partita" für Klavier und Orchester und die sinfonische Suite La giara von A. Casella. Die Anwendung alter Namen auf den Haupt- und die Untertitel des ersterwähnten Stückes ist im Grunde bloße Koketterie; eine atonale Passacaglia ist ein Widerspruch in sich. In La giara sind wiederum volkstümlich-italienische Elemente mit Glück verwandt worden. — Die, ernstem Wollen entsprungene, natürlich empfundene, wenngleich etwas weitschweifige „Idylle" von P. Marx zeichnet sich namentlich durch hübsche, lyrisch-pastorale Einfälle aus. Ernst Wendel brachte in den Montagskonzerten — für Frankfurt zum ersten Male — die siebente Sinfonie von Mahler: ein Werk, das die bekannten Stileigenheiten seines Schöpfers zeigt und meines Empfindens nicht zu seinen besten gehört. — Novitäten für uns waren ferner (gleichfalls unter Wendel) die sechste Sinfonie von Mjaskowsky und ein Marsch aus der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen" von Prokofieff. Die Sinfonie, mit einigen lyrischen Lichtblicken und einem im ganzen gelungenen letzten Satz, der in ein schönes russisches Volkslied ausklingt, stellt den nicht geglückten Versuch eines wenig ergiebigen Talentes dar, sich in großer Form breit auszusprechen. Ein erfreuliches Widerspiel hiergegen war der Prokofieffsche Marsch, kurz und keck hingeworfen im Gewande einer entzückenden, originellen Instrumentation. — Aus Anlaß der hundertsten Wiederkehr des Todestages Ludwig van Beethovens veranstaltete das Rosé-Quartett einen Zyklus der Streichquatuors des Meisters. — Das Zika-Quartett (Prag) führte sich mit Werken böhmischer Komponisten vorteilhaft ein. — Mit Freude begrüßte man eine Aufführung der Großen Totenmesse von Berlioz durch

(Fortsetzung auf Seite 318)

den Cäcilien- und Rühlschen Verein unter Klaus Nettstraeter. — Gleichfalls hocherfreulich war die Wiederaufnahme von Schumanns Meisterwerk „Das Paradies und die Peri“ durch die Vereinigten Volkschöre Nied-Seckbach-Soden unter Franz Schmitt. — Willkommene Uraufführungen brachte der Sängerverein Offenbach unter Dr. Stefan Temesvary mit dessen „Morgenhymne“ und Kaminskis „Wessobrunner Gebet“, zwei schönen Werken echt kirchlichen Stils. — Die vier Damen des Wiener Weißquartetts konzertierten mit Glück zum ersten Male in Frankfurt. — Als berühmte Solisten waren Lubka Kolessa, Elly Ney, Walter Gieseking und Bronislaw Hubermann zu Gast. In Heifetz lernte man eine brillante geigerische Begabung von künstlerischer Qualität kennen. Therese und Arthur Schnabel trugen Schuberts „Winterreise“ vor. Dr. Hans Scholz.

HALLE (S). Ein Rückblick auf die letzten fünf Monate läßt ein auffälliges Nachlassen von Solistenbesuchen erkennen. Selbst Künstler von Ruf, die sonst eines vollen Hauses sicher sein konnten, ziehen es vor, fern zu bleiben. Es sei denn, daß ein sensationelles Ereignis den Saal füllt! So das vom Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen veranstaltete Vierteltonkonzert, bei welchem Alois Haba einen nicht üblen, sachlich gehaltenen Vortrag hielt, ohne doch davon überzeugen zu können, daß gerade das Klavier sich für dies Tonsystem eignet. Immerhin empfing man von seinen eigenen Kompositionen, die Erwin Schulhoff spielte, den Eindruck, daß er sich wirklich in die von ihm propagierte Kunst eingelebt hat, während dies bei den Versuchen seiner Schüler sehr zweifelhaft blieb. Derselbe Verband vermittelte uns die Bekanntschaft des vorzüglich begabten Günther Raphael, der unter Mitwirkung zweier hochwertiger Künstler, Leo Schwarz (Viol.) und Eva Heinitz (Vc.), mit eigenen Werken die bezeichnenderweise nur kleine Zuhörerschar lebhaft zu fesseln vermochte. Von hiesigen Künstlern nenne ich Elfriede Hirte und Kurt Wichmann, — beide auch auswärts gut eingeführt — die in einem Lieder- und Duettenabend durch kultivierte Gesangskunst für sich einnahmen, und Dr. Hans Gaartz, der sich in einem Beethoven-Klavierabend als beachtenswerter Pianist vorstellte.

An dem Schubert-Liederabend von Maria von Liebermann gehörte das Hauptinteresse ihrem Begleiter M. Raucheisen. Eine Pianistin von mehr als Durchschnittsqualität ist Gertrud Bamberger.

Die Städtischen Sinfoniekonzerte brachten als Neuigkeiten die ansprechenden, manchmal etwas weitschweifigen Rokoko-Variationen von Haas. Kletzkis Vorspiel zu einer Tragödie, Wetz-

(Fortsetzung auf Seite 320)

lers Assisi, in deren Wiedergabe der Leiter, GMD. Erich Band, wieder seine ausgezeichnete Fähigkeit bewährte, moderne Orchesterwerke klanglich und inhaltlich zu gestalten. Nur geringes Interesse konnte Elgars temperamentloses Violinkonzert erwecken, zumal ihm auch der technisch gewandte Fl. von Reuter von sich aus keinen feurigen Odem einblies. Die vielgerühmte Cellistin Judith Bokor bereitete durch ihr selbst technisch nicht zureichendes Spiel (Dvořák) eine Enttäuschung. Als Solisten von Rang sind weiter im Rahmen der Konzerte zu nennen. Hans Bassermann, der Beethovens Geigenkonzert in den Ecksätzen mit sicherer Musikalität gestaltete, Gieseking als kongenialer Liszt-Interpret und Maria Ivogün, trotz einer merklichen Indisposition Bewunderung erregend durch überlegene Gesangskunst und charmanten Vortrag in der Zerbinetta-Arie.

Die „Philharmonie" begann mit der Uraufführung von Dobrowens Klavierkonzert, worüber ich leider nichts aussagen kann, da dieser Abend sinnreicherweise — sozusagen in letzter Stunde — in die Festwoche des RDTM. hineingelegt wurde (worüber bereits berichtet wurde). Die klassischen und vorklassischen Meister erfreuten sich unter Dr. Georg Göhler wieder liebevoller Pflege. Die Gegenwart wurde repräsentiert durch Atterbergs „Barocco"-Suite, Kattnigs Burleske Suite und Göhlers Violinkonzert. (s. frühere Mitteilung). Furtwängler an der Spitze des Gewandhaus-Orchesters gestaltete groß Bruckners Neunte, der er — eine sonderbare Vereinigung! — Tschaikowskis „Romeo und Julia" folgen ließ. Dankenswerterweise setzte sich Göhler wieder einmal für Draesekes Tragische Sinfonie ein. Unter den Solisten ragten Alma Moodie (Göhler, Viotti) und Elly Ney (Tschaikowski B-Moll; Schubert-Liszt, Wandrer-Fantasie) hervor, ferner der ausgezeichnete Cellist Piatigorski und der als Stimmphänomen erstaunliche Helge Lindberg. Lotte Schöne als Mozartsängerin blieb etwas kühl.

Die Robert Franz-Singakademie errang unter Prof. Dr. Alfred Rahlwes mit H. Suters sanglichem und einfallsreichen Chorwerk „Le Laudi" einen wohlverdienten Erfolg. Nicht ganz auf gleicher Höhe stand das zweite Konzert (Schuberts Es-Dur-Messe) infolge ungünstiger Umstände, als da waren, längere Krankheit des Dirigenten und ein beträchtlicher Stimmenausfall, bedingt durch die widrige Witterung. Mit einem vorzugsweise Schubert und Weber gewidmeten Abend gab der Lehrergesangverein (Rahlwes) Proben seiner oft bewährten Leistungsfähigkeit. Endlich ist noch des Händelvereins zu gedenken, der sich jetzt ganz auf einen intimen Kreis zurückgezogen hat und in dieser neuen Form vor kurzem unter Prof. Dr. Scherings Leitung mit schönem Erfolg eine „Kammermusik am Hofe des Königs von Hannover zu Händels Zeit" lebendig werden ließ.

Dr. Hans Kleemann.

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

94. JAHRG. LEIPZIG / JUNI 1927 HEFT 6

Etwas über deutsche Musikanschauung
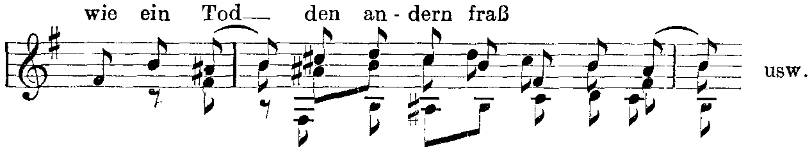
An Hand von Bachs Choralkantate: Christ lag in Todesbanden

Von Dr. Alfred Heuß

Den geistigen Besuchern der Bachfeste in München und Leipzig gewidmet

II.

Der wunderliche Tonartenkrieg, den Bach in der vierten Strophe seiner Kantate führt, sagt im Hinblick auf Bachs Musikanschauung noch allerlei. Es ist wohl ausgeschlossen, daß der naive Hörer etwas Bestimmtes von dieser Kriegführung merkt, so daß er also nicht eigentlich, wenn wir so sagen wollen, auf seine Kosten kommt. Hier stoßen wir aber auf eines der wichtigsten tonkünstlerischen Gesetze geistiger Art, ein Gesetz, das zwar niemals aufgeschrieben worden ist, trotzdem für den wahren Komponisten eine weit stärkere, sogar unbedingte Bedeutung hat als die meisten rein musikalischen Gesetze, deren zeitliche Bedeutung in Gestalt von Regeln nur allzu oft von ihm erkannt wird. Dieses geistige, für die ganze Vokalmusik geltende Gesetz lautet: Ein Tonsetzer obiger Art will und muß aus Gründen innersten Gewissens sein Verantwortungsgefühl, nichts zu schreiben, was er nicht vor seinem geistigen Menschen verantworten kann, auch auf solche Fälle ausdehnen, in denen er überhaupt nicht mehr überwacht werden kann, er also nur sich selbst zum Richter hat. Lange nicht alle musikalischen Mittel — auch in der Bachschen Affektperiode nicht — sind derart offenkundig, d. h. auf Gefühl und Phantasie des Hörers wirkend, daß sie unmittelbar geistig erkannt werden könnten, sondern sie sind eben, trotz klarer, hinter ihnen liegenden Absichten, den Sinnen gewissermaßen unsichtbar. Und zwar wird in solchen Fällen die geistige Absicht vielfach gerade mit Mitteln erreicht, die der reinsten Musik zugezählt werden. Kann es, wie in unserem Beispiel, etwas Reinmusikalischeres geben, als wenn der wunderliche Krieg mit den Mitteln eines T o n a r t e n - Krieges ausgefochten wird, oder wenn — im gleichen Satz — der Sinn der Worte: „wie ein Tod den andern fraß“ durch einen dreistimmigen Kanon in engstem Abstand — eine Stimme frißt förmlich die andere — gegeben wird? Nämlich:



Das führt denn auch beinahe an die Pforten der heutigen Musikanschauung, die ja eben will, daß nur Mittel von reinster musikalischer Abstammung zur Verwendung gelangen, also Affekt-Mittel in Acht erklärt. Ich sage beinahe, denn plötzlich sehen wir, daß die scheinbar so nahe Pforte zur heutigen Musik vor uns wieder verschwindet, wie auf ein Zauberwort. Denn welcher Unterschied! Wenn Bach reinste musikalische Mittel verwendet, so führt er sie nicht ihretwegen ins Treffen, sondern aus bestimmtesten außermusikalischen Absichten. Diese rein musikalischen Mittel sind ihrer Bedeutung und Anwendung nach so wenig rein musikalisch wie die auffallendsten musikalischen Mittel, die von jedem Hörer als solche erkannt und verstanden werden. Hingegen gebraucht der moderne Musiker die reinen Mittel beziehungslos, ihrer selbst willen, also ganz wie ein Schüler, der sich zunächst auf dem Exerzierplatz der reinen Töne herumtummeln muß, um überhaupt im Reich der Töne Heimatrecht zu erlangen. Wie denn unsere moderne Musik immer wieder verzweifelte Ähnlichkeit mit Kompositionsstudien hat, was auch die Vorliebe für die mittelalterliche Musik erklären hilft.

Doch wir müssen weiter und gelangen endlich einmal zu Bachs Vertonung der zweiten Strophe: „Den Tod niemand zwingen kunnt," die nebst der die Kantate einleitenden Sinfonie dem letzten Heft als Musikbeilage beigegeben worden ist. Man gelangt in ein ganz eigenes Sinnen, so man sich mit dieser Musik beschäftigt, denn sie spiegelt zwei Seelen, die rein menschliche Bachs und die im besonderen christliche. Und zwar überwiegt die rein menschliche. Die Strophe führt aus, daß der Mensch aus eigener Schuld den Tod verschuldete, er das Paradies — es ist an die Erbsünde gedacht — verlor und nunmehr dem Tode verfiel, und zwar nicht nur dem leiblichen, sondern auch dem geistigen Tod. Von diesem, dem ewigen Tod, hat uns Jesus Christus befreit, und es ist die dritte, mit der zweiten in engster Verbindung stehende Strophe — auf die musikalische Zusammengehörigkeit der beiden Strophen komme ich nachher zu sprechen —, die dies ausführt. Mithin nimmt die zweite Strophe im rein christlichen Sinn insofern eine Nebenstellung ein, als sie, betrachtender Art, lediglich ausführt, wie es sich mit dem Menschen verhielte, wenn eben nicht „Jesus Christus, Gottes Sohn, an unser Statt ist kommen und hat die Sünde weg getan." Nun aber Bach! Mit welchem Nachdruck, mit welch tiefster Schwermut blickt er die Worte der zweiten Strophe an und bewirkt dadurch, daß sie der menschlich ergreifendste Mittelpunkt des ganzen Werkes werden! Denn es dürfte wohl jedem, der sich in diese Musik vertieft und sie auf sich wirken läßt, so gehen wie dem Verfasser dieser Zeilen, daß er unmittelbar menschlich getroffen wird und nicht ohne weiteres an den buchstäblichen Sinn der Worte denkt. Der Mensch ist als irdisches Lebewesen zeitlich bedingt, heute rafft's diesen, morgen jenen weg, nichts kann den Tod bezwingen, Generationen auf Generationen gehen dahin, der Mensch ist, nur vom Standpunkt irdischen Lebens gesehen, vom Tode gezeichnet. Das ist's in erster Linie, was Bach in dieser Musik zum Ausdruck bringt und was ihn selbst aufs tiefste ergreift und ihm an einer Stelle, man kann kaum anders sagen, eine Träne schwermütigster Rührung entlockt. Es ist die Stelle im 30.—31. Takt auf die Worte: D a v o n k a m d e r T o d s o b a l d, wo die Harmonie nach G-Dur schwenkt, die Melodie aber derart bezeichnend variiert wird durch die Verwendung der weichen Dominantenseptime und eines noch weicheren „Mannheimer"-Vorhalts, daß auch an der bestimmten Absicht Bachs, bei diesen Worten etwas Besonderes zu wollen, nicht im mindesten gezweifelt werden kann. Die Stelle gehört zum wehmütig Ergreifendsten, was Bach überhaupt geschrieben. Kaum jemals sieht man diesen starken Menschen wiederum so wehmütig weich. Die Stelle ist aber überhaupt für die Erkenntnis Bachs wichtig. Man hat

in den letzten Jahrzehnten wohl etwas einseitig Bachs Verlangen nach dem Tode, seine Todessehnsucht betont. Wohl verlangt es Bach, mit seinem Herrn einmal vereinigt zu sein, und kommt er hierauf zu sprechen, so öffnen sich bei ihm innerste Quellen seiner Seele, man vergesse dabei aber keineswegs, daß Bach, ähnlich wie Luther, das Leben denn doch liebte und bei aller Übersinnlichkeit des festesten in ihm wurzelte, der Tod ihm aber das war, als was er den Menschen gemeinhin erscheint. Das ersehen wir an dieser Stelle mit ergreifender Deutlichkeit, und insofern sagte ich, daß diese Strophe noch stärker als die christliche die allgemein menschliche Seite von Bachs Seele spiegle.

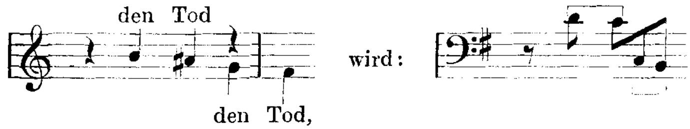
Was sagt aber die Musik dieser Strophe als Gesamtes, nicht nur die im besonderen ergreifende, schnell vorübergehende Stelle? Wir sagen ohne weiteres: diese Musik ist wohl die großartigste Melancholie auf dem Grunde des Unbedingten, die es in der Musik geben dürfte, und die besprochene Stelle berührt gerade deshalb so menschlich ergreifend im Sinne persönlicher Rührung, weil sie in ganz anderer Umgebung steht. Nicht im Sinne des einzelen Menschen, sondern dem der Menschheit schlechthin greift Bach aus der Choralmelodie jene Tonfolge heraus, die die stärkste Schwermut in sich birgt, den abwärtsgehenden kleinen Secundschritt gleich auf das erste Wort der Strophe: den Tod, faßt ihn streng, fast starr ins Auge und stellt ihn für sich allein hin, verstärkt die Wirkung des Melancholicus in der Musik, eben dieses Halbtons, durch zweimalige Wiederholung noch aufs nachdrücklichste, weiterhin aber dadurch, daß eine zweite Stimme diese Tonfolge eine Terz tiefer aufgreift, so daß wir sechsmal nacheinander immer wieder die schwermütigen Noten, und zwar auf das Wort: den Tod, hören, das Ganze von einer eindringlichen Macht, die ihresgleichen sucht. Aber auch damit hat sich Bach nicht begnügt, die Unbezwingbarkeit und Allgegenwart des Todes soll uns noch eindringlicher gemacht werden als es bereits geschehen ist, dies auch deshalb, weil auch der Choralmelodie ihr Recht werden muß, d. h. Bach nicht nur bei der ersten Choralzeile mit ihrem Sekundenschritt bleiben kann. Man sehe sich nunmehr, nachdem man sich die Halbtonfolge tief eingegraben hat, den Baß an: Von Anfang bis Ende des Stückes schreitet der Tod, d. h. unser Sekundenintervall, daher, und zwar in einer den beiden Singstimmen angepaßten Oktaventrennung. Aus jedem Takt blickt der Tod, er begleitet, das Leben des Menschen kürzend — die verkürzte Achtel-Ausgabe unsres Motivs —, die Melodie auf Schritt und Tritt, in endlosem Zuge wandeln die Menschengeschlechter an uns vorbei, es wird ein Eindruck des Unerbittlichen und Unaufhörlichen erzielt, wie er mit einfachsten, aber innerlichst angewendeten Mitteln eindringlicher und ergreifender nicht gedacht werden kann. Und mitten in diesem endlosen Zuge von schicksalsmäßiger Härte liegt die unendlich rührende Stelle, wo der Einzelmensch, wie man sich auch ausdrücken kann, einem Gestorbenen eine Träne nachweint; aber unerbittlich geht es weiter, und man mache doch ja nicht bei derartigen innersten Rhythmusstücken gefühlvolle Ritardandi; der Tod kennt kein Erbarmen, er schreitet, ob in Dur oder Moll, gleichen Schrittes, in unnachgiebigem Ostinato, weiter. Fürwahr, das ist ein Trio, ein dreistimmiger Satz! Es ist auch, als hörte man weit mehr als drei Stimmen, denn in einer derartigen Polyphonie liegt Unendlichkeit.

Von moderner Seite ist Beethoven und mit ihm die ganze Musik des 19. Jahrhunderts deshalb angegriffen worden, weil sie ausdrucksbeschwert sei, d. h. weil sie noch mehr bedeute und bedeuten wolle, als sich mit dem Wesen reiner Musik vertrage. Bach wird von diesem Urteilsspruch ausgenommen. Es gibt aber selbst im 19. Jahrhundert keinen Musiker, der außermusikalisch ausdrucksbeschwerter gewesen wäre als Bach, und zwar

auch in Instrumentalwerken, wobei nicht einmal an seine Choralbearbeitungen, diesen reinsten „programmatischen“ Tonwerken, gedacht sei. Freilich, ein Bach durchdringt seinen „Ausdruck“ immer wieder im Sinne einer Musik als solcher, die bei ihm aber lediglich auf dem Grunde seiner außermusikalischen, allgemein menschlichen Persönlichkeit in Erscheinung treten konnte. Wenn im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Überwucherung des Außermusikalischen eintrat und die im besonderen musikalischen Kräfte in Unordnung gerieten und schwächer wurden, was aber, ja nicht zu übersehen, wiederum in strengster Wechselwirkung mit dem in Unordnung geratenen Geistigen steht, so ändert dies an der Grundlage einer echten Musik auch nicht das Geringste. Dem 19. Jahrhundert entgegentreten — das ist von uns schon lange vor dem Krieg getan worden — heißt keineswegs, dem Wesen der Musik, wie es dieses Zeitalter übernahm, entgegentreten, das heißt das Kind mit dem Kübel ausschütten oder sich wie die blindwütigen Bilderstürmer aufführen, die in ihrer albernen Fanatik wirklich nicht wußten, was sie taten. Vor allem, es gibt keinen ausdrucksbeschwerteren großen Meister als Bach, der seine Bedeutung bei dem modernen Musikergeschlecht einem grotesken, nicht zu beschreibenden Mißverstehen verdankt. Wird dieses behoben, so wird, was dringend notwendig ist, Bach von der Schmach befreit, einer Musik wie der jetzigen Pate gestanden zu haben und von Musikern gepriesen zu werden, die mit ihm in seelischer und geistiger Beziehung nicht das mindeste zu tun haben. Aber es ist nun heute einmal so, und hierin unterscheiden sich die modernen Musiker von ihren Kollegen vor dem Krieg nicht im mindesten: man sieht die künstlerischen Mittel als das Entscheidende an; was aber hinter ihnen steht und sie in Bewegung setzt, das ist entweder völlig gleichgültig, oder man erklärt es, wie bei Bach, höchst zeitgenössisch materialistisch, mit „kinetischer Energie“.
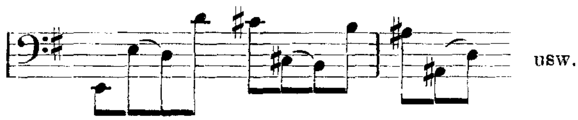
Es macht mir immer wieder besonderen Spaß, auf als solche rein musikalisch gegebene Zusammenhänge in der Musik großer Meister hinweisen zu können, die von Vertretern einer unbefleckten Musikanschauung trotz ihrer reinmusikalischen, dabei geistig und seelisch wirklich unbeschwerten Einstellung gar nicht bemerkt werden. Der Zusammenhang unseres Basses mit den zwei Tönen der Choralmelodie auf „den Tod“ ist derart naheliegend und, wie mir scheint, unmittelbar in die Augen springend, daß er ohne weiteres erkannt werden müßte, und zwar selbst dann, wenn man von dem seelischen Gehalt dieser Musik auch nicht einen Hauch verspürt hat. Aber ich habe das oft und immer wieder beobachtet und glaube annehmen zu dürfen, daß Geist und Seele eines wahren Tonsetzers mit diesen „Reinmusikalischen“ ihr fröhliches Spiel treiben und sie zum besten haben. Wollt ihr, sagen die Bach, Händel oder Mozart, nichts von unsrem Besten, von unserer Seele und unserem Geiste wissen, nun, so schlagen wir euch mit Blindheit und reiben uns vergnügt die Hände. Man lese die paar in jeder Beziehung gleichgültigen Worte Dr. F. Blumes im Festbuch des Berliner Bachfestes über diese Strophe nach, um nun ebenfalls das vergnügte Gesicht Bachs zu sehen. Es heißt da über dieses in seiner Art ergreifendste Zeugnis des ganzen Menschen Bach einzig, daß der Sopran Träger der Choralmelodie sei, der Alt — was übrigens nicht richtig ist — eine freie Gegenmelodie bringe; „und der Generalbaß führt ein quasi ostinato-Motiv durch, das für Bachs Behandlungsweise charakteristisch ist“ (folgen als Notenbeispiel die paar ersten Baßtakte). Das ist alles, nichts mehr und nichts weniger, als was jeder, so weit es richtig ist, ohne weiteres sieht, ein Signalement, sonst nichts. Es liegt mir nun wirklich fern, Dr. Blume, dessen rein historische Arbeiten ich zu schätzen weiß, etwas am Zeuge zu flicken, die Erkenntnis aber, wie weit rein musikalische Be-

trachtungen, sei's im großen oder kleinen, reichen und was sie überhaupt zu geben imstande sind, diese Erkenntnis ist nun einmal heute ungemein wichtig. Es zeigt sich dabei, daß diese Betrachtungsart nicht einmal für ihre eigenen Zwecke genügt, sie kurzsichtig macht, abgesehen davon, daß zur eigentlichen Sache nicht das geringste gesagt wird. Wie anders aber, wenn man im künstlerischen Sinne mit Bach umzugehen vermag! Da erkennt man auch, wie Bach in unserem Fall zu seinem Baß gelangt ist, man sieht in seine menschliche wie musikalische Seele zugleich. Dieser Baß ist ja weiter nichts als die Übersetzung unseres Sekundenmotivs in die Sprache des Basses; aus:



Da erfährt man zugleich, wie dann und wann Ostinati-Bässe entstehen, nämlich auf Grund seelisch-geistigen Musikanschauens. Überhaupt ist ungemein viel, vielleicht sozusagen alles, was zur Typisierung gelangte und Formel wurde, auf die hier an diesem Beispiel aufzeigbare Art entstanden, und wir werden erst dann eine Musikbetrachtung von innerem Werte erhalten, wenn es uns wirklich darum zu tun ist, dem synthetischen, doppeleinheitlichen Entstehungsgrund der Tonkunst nachzugehen. Damit hat's allerdings gute Weile, zurzeit leben wir in einem ungeheueren geistigen Dilettantismus, dazu ausgerüstet mit einer Einbildung, die dem größten Stümper-Dilettanten alle Ehre machte.

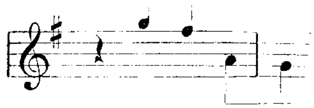
Verwunderlicher ist es indessen, daß auch ein Siegfried Ochs, der sich gerade mit dieser Kantate eingehend beschäftigt, sie auch herausgegeben und ausführlich im zweiten Band seines Werkes „Der deutsche Gesangverein" über sie geschrieben hat (S. 202—212), sich ferner mit mir ganz eins weiß in einer geistigen Erklärung der großen Meister, daß auch Siegfried Ochs trotz seiner großen Liebe gerade zu diesem Werk den Zusammenhang zwischen Vokal- und Baßmotiv nicht erkannt zu haben scheint. Oder vielleicht doch, denn er phrasiert das Baßthema in einer so geistvollen Weise, daß die zusammengehörigen Noten klar kenntlich werden, nämlich:
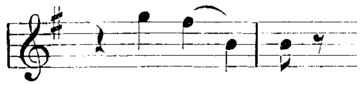


Allerdings wollte der Vortrag anläßlich des Berliner Bachfestes nicht recht überzeugen, was an dem zu langsamen und zu leisen Vortrag, ferner aber gerade auch an den Bässen gelegen haben mag, die, zu undeutlich, keinen unerbittlichen Eindruck machten.

Hinsichtlich der einleitenden Sinfonia, die der Musikbeilage mit besonderer Absicht einverleibt wurde, ist aber auch Ochs ein starkes Mißverständnis unterlaufen, das sich auf nichts anderes als auf die Verkennung und Nichtbeachtung unseres Todes-Zweitöne-Motivs zurückführt. Hier in dieser kurzen, aber echt bachisch tiefsinnigen Sinfonia wird zunächst der Beweis für die besondere Wichtigkeit der zweiten Strophe in Bachs Auffassung erbracht. Diese vierzehn Takte Instrumentalmusik geben aber, wie wir sehen werden, im engsten Rahmen den Inhalt der ganzen Kantate, man steht einer der wunderbarsten Programmsinfonien gegenüber. Die Sinfonia zerfällt in zwei Hauptteile, der erste reicht bis zum ersten Viertel des neunten Taktes, und mit ihm haben wir uns zunächst zu beschäftigen. Da die ganzen heutigen musikverbohrten

Köpfe mit Programmusik ohnedies nichts mehr anfangen können, empfiehlt sich ein Eingehen auf eine Bachsche instrumentale Programmschöpfung ohnedies. In den ganzen ersten vier Takten ist es Bach um nichts anderes als um unser Todes-Motiv zu tun, dieses stellt er in aller Anschaulichkeit hin. Zunächst, um die E-Moll-Tonart auszuprägen — man denke an die im letzten Heft gemachten Bemerkungen über die Choralmelodie zurück —, in dieser, der Grundtonart, nämlich:



In dieser Art ist nämlich die Musik zu verstehen, unser Motiv wird zwischen der ersten und zweiten Violine verteilt, und ein Dirigent, der weiß, worauf es ankommt, wird die zwei Noten in der zweiten Violine hervorheben. Eigentümlicherweise hat nun Ochs das Motiv überhaupt verkannt, seine Phrasierung:  zerstört es vollständig, wie auch die ganze Härte der Bachschen Schwermut durch die Bindung verloren geht. Zweimal bringt Bach unser Motiv in E-Moll, dann aber tritt es, solistisch und insofern mit allem Nachdruck hingestellt, in H-Moll auf, und hier erkennt jeder die Übereinstimmung mit der Fassung der zweiten Strophe, zumal es ebenfalls zweimal gebracht wird und dann die ganze erste Choralzeile folgt. Dennoch, ein Unterschied liegt vor, die zweite Stimme antwortet nicht mit abwärts-, sondern aufwärtsgehendem Sekundenschritt, obwohl die andere Fassung kompositorisch gut möglich gewesen wäre. Der Grund? Ich kann ihn schon jetzt angeben, obwohl er erst bei Besprechung des zweiten Teils ganz klar werden wird. Die Kantate führt durch, daß der Tod nur scheinbare Macht über uns hat, in einem Tod in Christus auch die Bedingungen für ein ewiges Leben gegeben sind. Es kam, es mußte einem Bach darauf ankommen, gleich hier die Kehrseite des Todes zur Andeutung — weiter nicht — zu bringen, dem Tod, der heruntersteigenden Sekunde, auch das Leben, die aufsteigende Sekunde, entgegenzustellen. Eine echte, philosophisch geschaute Programm-Einleitung muß alles Wesentliche in engstem Rahmen geben, Bach kann sich hier nicht verbreiten, nicht ausführlich sein wie im Werke selbst, wo, in unserem Fall, dem Tod eine ganze Strophe gewidmet ist. Kurz, hier in der Sinfonia wird der ganze Inhalt des Vorwurfs zusammengepreßt. Gehen wir denn auch weiter. Wir hören nun die erste Choralzeile, der man in Gedanken am besten unsere Worte: den Tod niemand zwingen kunnt, unterlegt. Was erleben wir nun aber im siebenten Takt am Schluß der Choralzeile? Wir hätten hier einen vollen Abschluß in H-Moll zu erwarten, was schreibt aber Bach? Er umgeht ganz plötzlich diese Tonart, die gewissermaßen den Tod bedeutet, fast sprungweise führt er den H-Dur-Akkord, die Dominante von E-Moll ein, H-Moll wird förmlich besiegt, und nun, auf plötzlichem hohen Melodieton g, stehen wir in E-Moll, das Prinzip des Lebens, Jesus Christus, der H-Moll, den Tod, besiegt hat, steht gleichsam vor uns. Ochs, der hier forte nebst espressivo vorschreibt, scheint in diesen Takten ebenfalls etwas Besonderes gesehen zu haben, es ist jedenfalls ganz unzweifelhaft, daß in dem siebenten Takt, in dem zwei Tonarten sich bekämpfen und E-Moll als Sieger hervorgeht, auf instrumental selbständige Art der wunderliche Tonartenkrieg, d. h. der Kampf zwischen Leben und Tod, zum Austrag gelangt. Christus hat dem Tod den Stachel genommen. Wie herrlich klar, und doch wie unauffällig nach außen hin, ist das alles gegeben.

Und nun folgt der zweite Teil, dessen Deutung nunmehr nicht mehr so schwer fallen kann, zumal die Motive von sprechender Deutlichkeit sind. Nochmals kann ich hier

auf die Ausgabe von Ochs hinweisen, sofern auch er im 9. Takt einen neuen Teil eintreten läßt. Wie angenehm immer wieder, sich mit einem geistvollen Musiker, der auch hinter die Notenköpfe zu schauen sich müht, in derartigen Fragen zu begegnen: Dieser Teil mit den kraftvoll aufstrebenden Motiven versinnbildlicht das von innerer Gewißheit erfüllte Menschenleben, das eines höheren Lebens nach dem Tode sicher ist. Welche „meistersingerliche" Festigkeit in diesen diatonisch aufwärts schreitenden Tonfolgen, so es in unserem verunglückten Zeitalter noch gestattet ist, Wagners Musik als eine von echtestem deutschen Musikgeiste erfüllte zum Vergleich heranzuziehen! Welches Leben herrscht auf einmal in den Stimmen, während sie vorher oft förmlich schlichen. Und wie schön ist die motivische Verbindung hergestellt! Bach beginnt nicht sofort mit den Achtelnoten, sondern bereitet sie — im 9. Takt — durch Viertel vor. Dann aber weiter, denn es gibt in diesen paar Takten noch wahrhafte Geheimnisse. Im 12. Takt erleben wir in der ersten Hälfte ein Zurückgehen der Stimmen[1]), dann ein plötzliches Halt, das Leben naht dem Ende. Nun aber die paar wunderbaren, ganz einsamen Solotakte — ist das Sterben nicht eigenste Angelegenheit jedes einzelnen Menschen? — auf Bachs Mysteriums-Akkord, der neapolitanischen Sexte — ist es nötig, hier noch ein Mehreres zu sagen? Welch ergreifender Abschied vom Leben! Und dann der bestimmte, sichere Schluß mit Dur-Ausblick. Aber auf den Baß vom 9.—12. Takt sei noch hingewiesen: Es ist eine absteigende Tonleiter von fast zwei Oktaven Ausdehnung, des Umfangs wegen unterbrochen. Nimmt man immer zwei Noten zusammen, so haben wir unsere Todes-Noten, die nun, als Ganzes wie im einzelnen, in die Tiefe steigen, trotzdem aber den Untergrund für die lebensvollen Melodien der Oberstimmen bilden. Denn der Tod ist der Urgrund des Lebens. Was liegt in solchen paar Takten Bachs! Und das ist deutsche Musik. Wer wagte zu entscheiden, ob sie mehr von innerstem, außermusikalischem Geist oder von stärkstem musikalischen Leben erfüllt sei? Ist sie nicht beides zugleich, hat aber nicht der tiefe Mensch in Bach den Musiker die Feder führen lassen? Wer's an Derartigem nicht erkennt, mag — moderne reinmusikalische Musik, die dabei im innersten Kern unmusikalisch ist, schreiben.
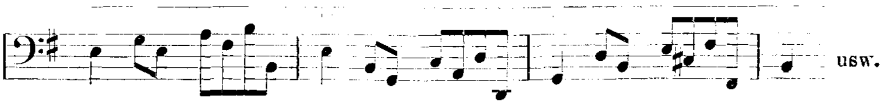
Weil sie mit der zweiten Strophe allzu nahe zusammenhängt und es bei Bach immer Neues zu erkennen gibt, sei auch auf die dritte Strophe etwas eingegangen. Bach bringt den Zusammenhang auch äußerlich zum Ausdruck, sofern er wiederum Triobesetzung wählt, dieses Mal Unisono-Violinen, Tenor und Instrumentalbaß. Die dritte Strophe ist unmittelbarste Fortsetzung der zweiten. Während diese mit ihrem unaufhörlichen „Den Tod" ein gewaltiges Bild der Melancholie vom Schicksal der Menschen entwarf, so es der Macht des Todes ausgeliefert ist, tritt in der dritten Strophe dem Tod die Gestalt des Erretters entgegen:

Jesus Christus, Gottes Sohn,
An unser Statt ist kommen
Und hat die Sünde weggetan,
Damit dem Tod genommen
All sein Recht und sein' Gewalt,
Da bleibet nichts denn Tod'sgestalt,
Den Stach'l hat er verloren.
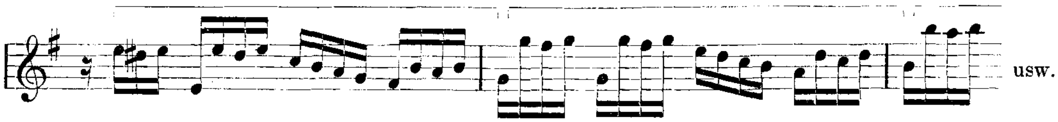
Ich sage, tritt entgegen. Denn was wir in dieser Strophe hörend erschauen, ist nichts anderes als eine Darstellung der beiden Kämpfer, des Würgers, wie in der vierten Strophe

[1]) Hier findet sich, gleich wie in der Ochsschen Ausgabe, ein Fehler in unserer Ausgabe. Der erste Ton der ersten Violine im 12. Takt heißt a nicht g, und ist mit dem a des vorangehenden Taktes zu verbinden.
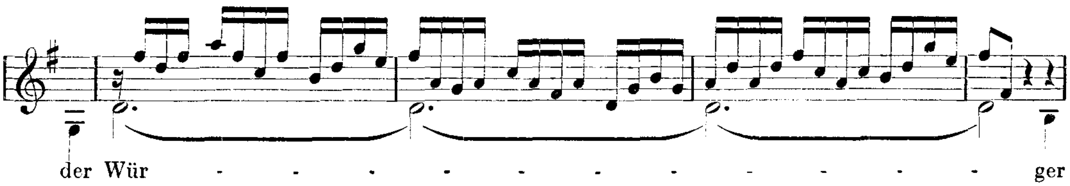
der Tod bezeichnet wird, und der Gestalt Jesu Christi. Mit größter Schärfe werden die Gegner geschildert, und zwar Jesus mit dem immer wiederkehrenden, stahlharten Baßmotiv:



der Tod, der Würger aber mit der wild dahinfahrenden Sechzehntelfigur, die genau so verstanden werden muß wie ich sie angebe, wie sie auch mathematisch genau dem Jesus-Baßmotiv gegenübergestellt ist:

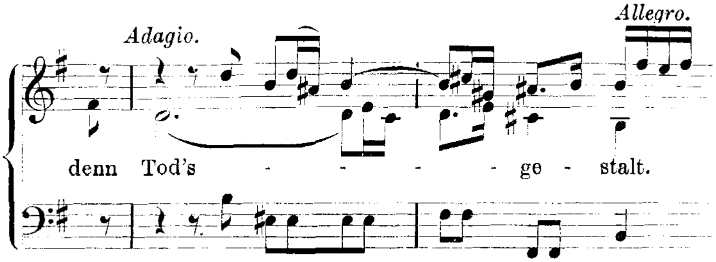


Daß mit dieser Figur der Tod gemeint ist, sagt Bach selbst in der fünften, völlig anders gehaltenen Strophe, in der plötzlich, außerhalb allen musikalischen Zusammenhangs, auf das Wort der „Würger" nochmals unsre Figur auftaucht, um dann sofort wieder zu verschwinden, nämlich:



Dazu kommt noch, daß die erste Todes-Figur die halben Töne unsres Todesmotivs in den zwei ersten Sechzehnteln in den Vordergrund stellt. Welche Gegenüberstellung nun überhaupt! Das stahlharte Jesus-Baßmotiv ebenfalls als eine Art Ostinato-Baß auf der einen, die aufgeregte, wilde Todes-Figuration auf der andern Seite. Der Dirigent muß sich bewußt sein, daß er gerade auch den Baß herauszuarbeiten hat. Zwischen diesen beiden Stimmen schreitet nun mit einer ganz eigenartigen Objektivität der streng den Choral vortragende Tenor. Nicht wissend, zu wessen Gunsten der Kampf enden wird, hält er es weder mit der einen noch der andern Seite. Darin steckt, bei allem tiefsten Ernst, ein Stück überlegenen Humors, der sich immer auf Objektivität stützen wird; ein weiteres Beispiel dieses Humors werden wir auch in der fünften Strophe finden. Dann aber, als der Sieg des Lebens errungen ist, bricht auf „Halleluja" ein Melismen-Halleluja von dämonischer Freude los; erst hier also wird mit Ausnahme einer Stelle, auf die gleich zurückgekommen sei, die reine Choralfassung verlassen.

In diesem Satz gibt es nun einige ganz eigenartige Stellen, die erste, als die beiden Kämpfer plötzlich, und zwar auf das Wort „Gewalt" die Kampfplätze wechseln, die Geigen das zu dramatischen Schlägen ausholende Jesus-Motiv mit Doppelgriffwucht zu spielen beginnen, während die Todesfigur in den Baß gelangt und — in die äußerste Tiefe gedrängt, d. h. besiegt wird, mit Schluß in E-Moll. Dann wird es plötzlich still, und zwar auf die Worte: Da bleibet nichts denn Tod'sgestalt. Das vorgeschriebene Adagio stammt von Bach selbst, und die Stelle lautet:
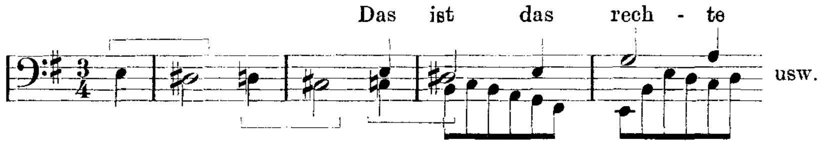


Was bedeutet dies? Man spiele zuerst den E-Moll-Akkord und gewahrt dann, daß Bach ohne irgendwelche Vermittlung in einer andern Tonart, in H-Moll, einsetzt. Man ist also nicht nur dem Zeitmaß nach, sondern auch tonartlich in einer andern Welt. Der Text sagt, daß nunmehr, nach Besiegung des Todes, nichts als seine Gestalt, d. h. der leibliche Tod übrig bleibe, der Mensch aber kann ruhig (Adagio), in der bestimmten Erwartung eines höheren Lebens — die plötzliche höhere Tonart — sterben. Aber wieder, auch hier in diesen ergreifenden Sterbetakten, bricht der Mensch Bach mit seiner Liebe zum Leben hervor. Welche schmerzliche Dissonanz (eis—e) und welch' geheimnisvolle Schwere überhaupt! Das Ganze nochmals überschauend und überdenkend, ergibt sich für diese Takte doch noch eine andere, tiefer liegende Erklärung: Der Opfertod von Christus am Kreuze, wodurch ja eben der Sieg über den Tod errungen wurde. Das ists und nichts anderes kann es sein.

Und nochmals gibt uns Bach eine Sterbeszene unmittelbar zu schauen, in der fünften Strophe. Diese ist überhaupt ein ganz besonderes Stück, mit keinem andern zu vergleichen. Nur wenigstens einiges. Die vierte Strophe handelte vom „wunderlichen Krieg“ und wies endgültig dem Tod seine Stellung an. Und nun folgt, nach all der Dramatik dieser Strophen, gewissermaßen die Epik, die Ausgestaltung des erlangten Zustandes:
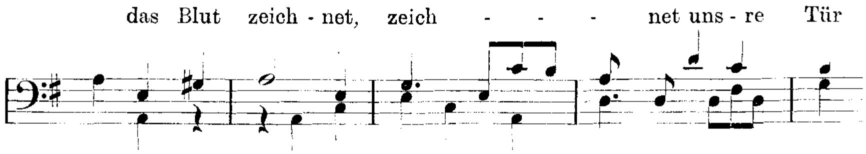
Hier ist das rechte Osterlamm,
Davon Gott hat geboten,
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm,
In heißer Lieb' gebraten.
Das Blut zeichnet unser' Tür,
Das hält der Glaub' dem Tode für,
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.

Der Satz fließt in epischer Breite dahin, die einleitenden Takte bringen nochmals unser Todesmotiv, dann aber wird der Baß von Achteln in lebendiger Bewegung ergriffen:

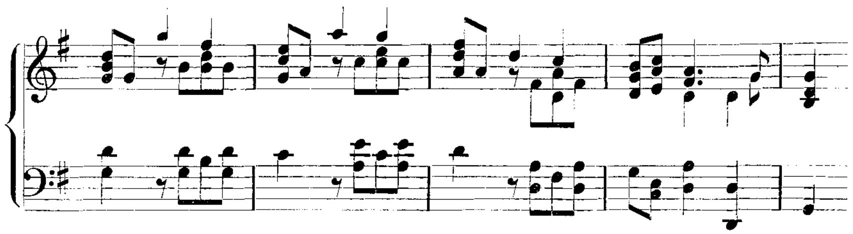


Das fließt, ziemlich gleichmäßig, so fort bis zur Stelle: Das Blut zeichnet unser Tür usw. Ich glaube nicht, daß heute alle das Bild von der mit Blut gezeichneten Tür ohne weiteres verstehen, in welchem Falle man auch mit der Musik nicht viel anfangen kann. Das Bild ist dem Alten Testament, dem Auszug der Juden aus der ägyptischen Gefangenschaft entnommen. Der Herr will die Erstgeburt der Ägypter schlagen; damit er die der Juden verschont, läßt er sie ihre Türen durch Blut kenntlich machen. Gott ist

also sinnbildlich für den Würger Tod, der die durch Blut Geschützten — im übertragenen Sinn Christi Blut — schont. Wie nun Bach die Türen mit Blut bezeichnet, hört und sieht jeder, man bemerke aber vorher die fast unheimliche Stille in der absonderlichen A-Moll-Stelle — ganz heimlich zeichnen die Juden ihre Türe — bei den Worten: Das Blut zeichnet. Je mehr die unheimliche Arbeit fortrückt — der Herr als Würger könnte ja jeden Augenblick um die Ecke treten —, um so mehr schwinden Bangigkeit und Furcht, was sich von einem Pinselzug zum andern verfolgen läßt. Über C-Dur gelangen wir ins kindlich frohe G-Dur. Da man derartiges nicht glaubt, wenn man es nicht sieht und unsere ganze Bacherklärung in geistiger Beziehung immer noch, trotz aller Arbeit auf diesem Gebiete, in den Kinderschuhen steckt und gerade heute wiederum ein großes Kindergeschrei über die Erfassung Bachs im Geiste erhoben wird, weil das nun einmal in unserer kindischen Zeit so ist, muß ich auch diese Stelle teilweise angeben:



Als, unmittelbar vor dem G-Dur-Schluß, das freudige Baßmotiv hervorspringt, ist die unheimliche Arbeit beendet. Was hören wir nun aber im voll einsetzenden Orchester? Ich will weiter gar nichts sagen, aber wenn's die heute meist sowieso verpfuschten Großen nicht verstehen, so frage man die Kleinen und spiele ihnen das Sätzchen vor, aber so wie's bei Bach steht, nicht in der ganz mißverständlichen Phrasierung von Ochs:



Ist das nicht wunderlieblich, so innerlich freudig und sicher geborgen! Das sind — denn Bach hat, seiner Art entsprechend, das Bild aufgegriffen und versetzt sich ins Alte Testament — die Juden, die sich hinter ihren gezeichneten Türen so sicher wie in Abrahams Schoß fühlen und sich kindlich freuen, daß der Würger bei ihnen vorbeigeht und, wiederum im christlichen Sinn, vorbeigehen muß. Das ist ein Beispiel von Bachs lieblichem, kindlichem Humor, wie man ihn sowohl bei Dürer wie bei Luther findet. Nach diesem lieblichen Genrebildchen wird's bald wieder ernst, Bild und Gleichnis wechseln nun, wiederum sind wir, beim zweiten Vortrag der Worte: Das hält der Glaub' dem Tode für, bei einem Sterbenden, ein paar Takte mit geradezu mystischen Seelen-Flügelschlägen auf dem verminderten Septakkord von eis gleiten langsam vorüber, worauf, bei von Bach selbst vorgeschriebenem piano — heute also pianissimo! — in ebenso stillen wie felsensicheren, ganz einfachen Akkorden der Abschluß in H-Moll erfolgt: Mit dieser Sicherheit und Ruhe stirbt nach Bachs Anschauung ein Mensch in Christus, das Ganze wieder ein Bild von ergreifender Tiefe. Ja, das ist Bach, das kindlich Heiterste unmittelbar neben dem Ernstesten, das spielende Kind in der Nähe des Löwen.

Und gleich noch das unmittelbar Folgende: Der Würger naht nun wirklich. Und nun tritt der gewaltig lachende Humorist Bach auf den Plan: Der Würger, wieder im Sinne des Todes und doch in unserem Bild verhaftet, steht vor der gezeichneten geweihten G-Dur-Tür des echten Christen, er will hinein, dröhnend begehrt er Einlaß auf der langen hohen Note d und will mit seiner rasselnden Figur die Pforte sprengen, sein Mühen, Toben und Schreien ist aber natürlich völlig umsonst. Die Noten habe ich, allerdings ohne die Akkordschläge des Orchesters, bereits bei Besprechung der dritten Strophe angegeben: Das Bild ist greifbar deutlich, unmittelbar ein Vorwurf für einen Maler großen Schlages, das Ganze vielleicht das größte Beispiel von Bachs grimmig-fröhlichem Humor.

Eine Anmerkung noch wegen der Korrektur, die Ochs gebracht hat. Er ändert das g des Singbasses auf „der" (Würger) in ein h um und hat vom rein musikalischen Standpunkt aus vollständig recht, denn H-Moll und G-Dur folgten sich derart unvermittelt, daß der Ton g gewissermaßen noch in den H-Moll-Akkord hineinklingt. Vom geistigen Standpunkt aus — und dieser ist Bach wichtiger als der rein musikalische — ist das g richtiger. Der Würger hat an dem H-Moll, der Tonart des Sterbenden, keinen Anteil, er möchte aber die G-Dur-Türe sprengen, um hineinzugelangen, und es ist somit keineswegs ausgemacht, ob es sich um einen Schreibfehler Bachs handelt. Freilich, auch der Ton h gehört, als Terz, in die G-Dur-Tonart, zunächst würde man ihn aber natürlich als zu H-Moll gehörig auffassen. Solange also nichts ganz Sicheres vorliegt, würde, gegen alle musikalischen Regeln, das g zu wählen sein.

Wir müssen aber nun wirklich zu Ende kommen, die letzten, hier enträtselten Bilder seien aber sinnbildlich für die ganzen Ausführungen. Welch vollkommen anderer Bach tritt uns da entgegen, als wie er heute fast allenthalben kolportiert wird. Wir können uns nach den ganzen Ausführungen auch kurz fassen: Bachs Herrlichstes, sein wunderbar Geistiges, soll erwürgt und in den Brei einer charakterlosen, denkbar undeutschen reinmusikalischen Erklärung, d. h. einer l'art pour l'art-Auffassung gestoßen werden, wobei das unfreiwillig Komische darin liegt, daß diese Auffassung auf ihrem eigensten Gebiete völlig versagt und bei Alltäglichkeiten stehen bleiben muß. Aber da stehen sie draußen wie der Würger Tod vor der geweihten Pforte, rasseln, krakeelen, brüllen und schlagen Lärm, aber umsonst, zu Bach gelangen sie ebensowenig wie der Würger in Bachs Kantate zum Bachschen Menschen. Wir Wenigen denn auch, die Bach im Geiste zu schauen sich noch mühen, dadurch auch in einer Weise menschlich und musikalisch bereichert werden, daß wir uns unermeßlich reich vorkommen, wir Wenigen fühlen uns hinter der mit Blut gezeichneten Geistespforte so sicher und wohlig warm aufgehoben, als wären wir im G-Dur-Hause von Bachs fünfter Strophe seiner Choralkantate: Christ lag in Todesbanden. Auch Bach wird einmal von den Todesbanden einer rein musikalischen Erfassung befreit werden.

Die Zukunft der Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte in Deutschland und Österreich

Von Dr. Georg Göhler

In dem Vierteljahrhundert, seitdem durch das deutsche Urheberrechtsgesetz von 1901 die Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte auch in Deutschland allgemein möglich und üblich geworden ist, ist das deutsche öffentliche Musikleben einer dauernden Beunruhigung ausgesetzt gewesen. Es scheint an der Zeit, endlich Zustände zu schaffen, die Klarheit und Sicherheit gewährleisten und die Autoren und Verleger ebenso wie die Aufführenden vor weiteren Unzuträglichkeiten bewahren. Bei der engen Verbindung des deutschen und des österreichischen Musiklebens ist es wünschenswert, daß eine einheitliche Regelung für beide Länder im Rahmen ihrer Gesetzgebung erfolgt.

Zurzeit werden die Aufführungsrechte verwertet durch die „Afma" (Anstalt der Genossenschaft deutscher Tonsetzer), die „Gema" (Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte), beide mit dem Sitz in Berlin, und durch die „AKM" (Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger), die österreichische Gesellschaft mit dem Sitz in Wien. „Gema" und „AKM" üben ihre Rechte in Deutschland und Österreich gemeinsam als „Verband" aus, der die Verträge mit Aufführenden abschließt und die Gebühren einzieht. Eine Arbeitsgemeinschaft beider mit der „Afma" ist im Entstehen bzw. vor dem Abschlusse.

Die drei Gesellschaften sind insofern gleichartig, als sie mit den Aufführenden in der Hauptsache Pauschalverträge auf ein oder mehrere Jahre abschließen und für die Verteilung an die Autoren das System der Verrechnung nach Programmen und der Bewertung nach Punkten haben.

Man könnte nun annehmen, daß durch die Arbeitsgemeinschaft der drei Gesellschaften die ersehnte Ordnung und Ruhe im öffentlichen Musikleben gewährleistet werden würde. Doch wird dies kaum der Fall sein, wenn man nicht aus den 25jährigen Erfahrungen, die man mit einer für Deutschland völlig neuen Sache auf den verschiedensten Gebieten öffentlicher Musikaufführungen gemacht hat, die nötigen Lehren und Folgerungen zieht und alle Mißstände, die sich ergeben haben, gründlich beseitigt.

Der Umstand, daß alle Gesellschaften gerade jetzt eine gründliche innere Umbildung nötig haben, wenn die Arbeitsgemeinschaft Dauer haben und sich reibungslos vollziehen soll, müßte Anlaß geben, eine Reform an Haupt und Gliedern eintreten zu lassen und die Form zu finden, die die beste Wahrung aller Aufführungsrechte, die gerechteste Verteilung der Anteile und den billigsten Betrieb gewährleistet.

Das deutsche und österreichische Musikleben ist durch das Verlagswesen und den fortwährenden Austausch von schaffenden und nachschaffenden Künstlern so eng verbunden, daß eine einheitliche Verwaltung der Aufführungsrechte, d. h. die Schaffung einer deutsch-österreichischen Anstalt (zur Vereinfachung und Verbilligung des Betriebs) unbedingt angestrebt werden muß.

Dagegen empfiehlt sich aus Gründen der Wirtschaftlichkeit eine Teilung von anderem Gesichtspunkte aus, nämlich die Schaffung einer Aufführungsgesellschaft für ernste und einer anderen für Unterhaltungsmusik. Wer mit den herrschenden Zuständen vertraut ist, weiß, daß durch die Verkoppelung der gegensätzlichsten Interessen in einer Anstalt immer wieder Reibungen und wirtschaftliche Nachteile für beide Gruppen entstehen müssen.

Die beiden neuen Gesellschaften sind keine Konkurrenzgesellschaften, haben völlig getrennte Arbeitsgebiete und es ist jedem Autor oder Verleger, je nach seinem Arbeitsfelde, überlassen, beiden anzugehören.

Die Gesellschaft A (ernste Musik) schließt Verträge ab mit allen Konzertgebern vom Leipziger Gewandhause bis zu den Konzertsolisten und den Gesangvereinen.

Ihr treten bei alle Komponisten, deren Werke in den genannten Veranstaltungen aufgeführt werden und alle Verleger solcher Werke.

Die Gesellschaft B (Unterhaltungsmusik) schließt Verträge ab mit allen denen, die Unterhaltungs- und Tanzmusik aufführen oder aufführen lassen (Saalinhaber, Kaffeehausbesitzer, Kinos, Varietés, Karbaretts usw.).

Ihr treten bei alle diejenigen Komponisten, die in solchen Veranstaltungen aufgeführt werden und deren Verleger.

Aus der Praxis ergibt sich, daß fast alle Autoren und Verleger von A auch der Gesellschaft B beitreten werden, da z. B. Griegsche Instrumentalmusik und Brahmssche Lieder auch in „Künstlerspielen" usw. aufgeführt werden. Dagegen wird es für die Schlagerkomponisten und deren Verleger sich erübrigen, der Gesellschaft A beizutreten, weil sie in deren Verwaltungsgebiet kaum zur Aufführung kommen.

Worin besteht der Vorteil dieser Teilung, die für den Außenstehenden auf den ersten Blick überflüssig erscheint?

Die Leitung einer jeden Gesellschaft hat nicht nur Verträge abzuschließen, sondern auch ganz Deutschland und Österreich in Verwaltungsbezirke zu teilen, in denen eine große Anzahl von Vertretern den überaus komplizierten Apparat in Gang halten und die sehr notwendige Kontrolle über die Programmlieferung usw. ausüben müssen. Es ist doch nun ganz klar, daß es niemand gibt, der für Gewandhauskonzerte und deren Verrechnung so zuständig und sachkundig ist wie für die Jazz-band im „Nachtfalter" und daß es nirgends Vertreter gibt, die mit den Leitern der Sinfoniekonzerte eines Staatstheaters genau so richtig verhandeln wie mit dem Wirte einer mehr oder minder üblen Kneipe, in der ein abgesungenes Mädchen die Bitte ertönen läßt: „Rasier' mir mal den Nacken aus!" Ebenso bedeutet es eine Belastung des Etats, wenn im Büro einer oder derselben Gesellschaft alle diese ernsten und Unterhaltungsmusiken gebucht und verrechnet werden sollen.

Es ergibt sich eine unendliche Vereinfachung, Verbilligung und Verbesserung des Betriebs, wenn in der Verwaltung der Gesellschaft A von dem obersten Leiter bis zum Büromädchen, das die einzelnen Aufführungen aus den Programmen bucht, und bis zum kontrollierenden Vertreter im kleinsten Städtchen nur solche Leute tätig sind, die eben in ernster Musik Bescheid wissen, die Namen der Verleger, der Komponisten, der Hauptwerke, der Aufführenden genau kennen und deshalb wirklich ersprießliche Arbeit zu leisten vermögen.

Das gleiche gilt von der Gesellschaft B, an deren Spitze ein Mann gehört, der in der Schlagerliteratur ebenso gut Bescheid weiß wie in Bearbeitungen für Unterhaltungslokale, der mit Kinos und großen Kaffees, mit den Tanzdielen der Hotels richtig zu verhandeln versteht. Die Vertreter an den einzelnen Orten und das Büropersonal dieser Gesellschaft B muß ganz anders vorgebildet sein als das der Gesellschaft A.

Nur noch ein Punkt sei erwähnt, der die Teilung in die Gesellschaften A und B unbedingt fordern läßt.

Bei der ernsten Musik (Gesellschaft A) läßt sich die Verrechnung nach Programmen durchführen. Die Zahl der Veranstalter und die Zahl der Aufführungen jedes einzelnen Stückes halten sich hier in Grenzen des Übersehbaren und Kontrollierbaren. Diese Art der Berechnung ist hier auch die gerechteste.

Anders bei B. Bei der Unzahl von Kinos, Kaffees, Restaurants, Dielen usw., in denen jetzt Musik gemacht wird, ergibt sich, daß täglich viele Hunderttausende von Aufführungen zu buchen und zu verrechnen sind; die meisten dieser Aufführungen müßten außerdem dreimal (für den Komponisten, den Schlagerdichter und den Verleger) gebucht werden! Wenn das gerecht und genau gemacht werden soll, ergeben sich so ungeheure Spesen, daß es den Komponisten und Verlegern ernster Musik nicht einmal zugemutet werden kann, einen prozentualen Anteil zu diesen Spesen beizutragen. Wenn eine große neue Sinfonie fünf- oder zehnmal in einem Jahre aufgeführt wird, macht deren Verrechnung doch nicht ein Zehntausendstel der Kosten,

die die richtige Buchung eines Tanzschlagers mit mehreren Hunderttausenden von Aufführungen verschlingen würde.

Über kurz oder lang würde also die Gesellschaft B, wenn sie nicht fortwährende Klagen über die unzulängliche (weil unmögliche) Buchung der einzelnen Aufführungen oder aber über riesenhafte Spesen haben will, zu einem anderen System der Verrechnung übergehen müssen.

Von all den Schwierigkeiten aber, die sich dabei ergeben, müßte die ernste Musik, bei der die Verhältnisse viel einfacher liegen, verschont bleiben. Denn schließlich ist das Urhebergesetz ja einstmals vor allen Dingen zum Schutze der ernsten Musik geschaffen worden.

Der Unterhaltungsmusik soll damit durchaus kein Recht geschmälert werden; aber die Verwertung ihrer Rechte bedarf so durchaus anderer Grundlagen und anderer Arbeitskräfte, daß durch eine reinliche Scheidung der Arbeitsgebiete, die die Möglichkeit der Konkurrenz völlig ausschaltet, endlich eine Verwaltung der Aufführungsrechte geschaffen werden würde, die allen Teilen gerecht wird.

Eines wäre allerdings noch nötig. Der Diebstahl von 10 Pfennigen wird bestraft. Stiehlt ein Unternehmer einem Autor jahrelang seine Aufführungsrechte, d. h., führt er seine Kompositionen auf, ohne ihm einen Groschen dafür zu bezahlen, so muß ihn der Autor verklagen, wenn er zu seinem Gelde kommen will.

Das Urhebergesetz müßte, wenn es nun einmal das Aufführungsrecht schützen will, den Diebstahl des Aufführungsrechtes genau so bestrafen wie jeden anderen, wie z. B. auch den Nachdruck. Es müßte genau wie in Frankreich die Verletzung der Aufführungsrechte zu einer strafbaren Handlung machen. So, wie das Gesetz jetzt ist, ist es eine Halbheit schlimmster Sorte, die den Autoren und Verlegern eine Menge Schererei durch Prozesse verursacht. Diese Halbheit und vieles, was sich daraus ergab, hat in den letzten Jahren dem deutschen Musikleben außerordentlich geschadet.

Jetzt ist infolge verschiedener äußerer Umstände der Zeitpunkt gekommen, an dem die deutsch-österreichischen Aufführungsrechtsgesellschaften endlich die Form finden müssen, in der sie dauernd lebensfähig sind und die es ihnen ermöglicht, den so zwiespältigen Interessen aller derer, die Aufführungsrechte besitzen, verwalten oder als Aufführende brauchen, in jeder Weise gerecht zu werden.

Das absolute Gehör und der Charakter der Töne und Tonarten

Von Hermann Ambrosius, Leipzig

Fortsetzung der Diskussion

Herr Dr. Max Unger hat im Februarheft 27 der ZfM. über das vielumstrittene Problem der Charakteristik der Tonarten geschrieben und dazu in einer Weise Stellung genommen, die jede Diskussion ausschließt. Er geht bei der Beurteilung des Problems von durchaus falschem Standpunkt aus, was bei seiner tendenziös ablehnenden Haltung diesem Phänomen gegenüber gar nicht verwunderlich ist; denn wenn man überhaupt darüber schreiben will, dann muß man wenigstens Verständnis dafür zeigen, und das tut Herr Dr. Max Unger nicht. Der erste grundlegende Fehler seinerseits ist der, daß er von einem „Glauben an eine angebliche Charakteristik der Tonarten“ spricht. Danach müßte man annehmen, daß die Charakteristik der Tonarten eine von einem phantasiebegabten Musikingenieur erdachte Hypothese wäre; denn nur an eine Hypothese kann man glauben, oder nicht glauben. Der Fall liegt aber in Wirklichkeit ganz anders. Erstens kann man eigentlich von einer Tonartencharakteristik schlechthin gar nicht reden, ebensowenig, wie man von einer Farbe oder einem Ton schlechthin oder „an sich“ auch nicht sprechen kann, diese Ausdrucksweise ist physikalisch unexakt. Der „Ton“ oder die „Farbe“ entstehen bekanntlich aus physikalischen Vorgängen, Schwingungen, die erst in unserem Gehirn zu Ton- oder Farbvorstellungen werden; auf welche Weise dies geschieht, ist bisher noch absolut ungeklärt. Die Luft- und „Äther“-Schwingungen lassen sich physikalisch experi-

mentell und theoretisch ohne weiteres untersuchen auf ihre mechanischen Vorgänge hin, es lassen sich Gesetze aufstellen und Folgerungen ziehen. Nun wäre es einfach ein Unsinn, etwa die Ursache des Empfindens für die Charakteristik der Tonarten in diesen rein physikalischen Vorgängen zu suchen; ich kann die Luft eines Raumes in Schwingungen zu 435 + 544 + 653 pro Sekunde versetzen, es wird diesen Schwingungen an sich nicht einfallen, den A-Durdreiklang zu bilden oder seine Charakteristik anzunehmen, solange sich in dem Raum kein Mensch befindet, der diesen Dreiklang wahrnimmt. Und verfolge ich den Weg der Schallwellen weiter bis in die Schnecke des Ohres, so sehe ich auch nur ausschließlich mechanisch-physikalische Vorgänge, die ebenfalls auf Schwingungserscheinungen der entsprechenden Aufnahme- und Weiterleitungsorgane beruhen. In welcher Weise die mechanische Schwingung in Nervenreiz umgesetzt wird, darüber gehen, soweit sich mit unseren jetzigen Mitteln physiologische Untersuchungen machen lassen, die Ansichten stark auseinander, und wir betreten hierbei schon das Gebiet der Hypothese. Im allgemeinen heißt es: die Nerven nehmen den Reiz auf, leiten ihn weiter bis zur Hörregion, wo dann durch die Nervenreize die Tonvorstellungen hervorgerufen werden. Trotzdem nun die Erklärungen aller Vorgänge in und hinter der Schnecke nur rein hypothetischer Natur sind, wird es doch keinem Menschen einfallen, die Tonvorstellungen für hypothetisch zu halten, oder ihr Vorhandensein wegzuleugnen, nur, weil es sich nicht erklären läßt. Die Tonvorstellungen sind eine Tatsache, deren Existenz absolut unabhängig ist von ihrer theoretischen Erklärung. Da nun jeder Mensch die Fähigkeit hat, aus Luftschwingungen Tonvorstellungen zu bilden, so wird er auch ihre Existenz anerkennen, denn es ist für ihn eben eine Tatsache, genau so, wie es Tatsache ist, daß ich jenen Baum oder das Haus sehe, dazu brauche ich keine theoretischen Beweise.

Nun gibt es Menschen, deren Gehörfähigkeit so differenziert ist, daß sie imstande sind, Tongruppen in Einzeltöne aufzulösen und deren Entfernung untereinander in Intervallen anzugeben. Eine derartige Fähigkeit, man nennt sie „relatives Gehör", ist entweder a priori vorhanden, oder läßt sich durch Schulung erreichen. Da diese Fähigkeit für jeden Menschen mehr oder weniger erreichbar ist, stößt die Erscheinung des relativen Gehörs auf keinen Widerspruch von Seiten der Theoretiker, sondern wird allgemein als Tatsache anerkannt. Auf einem analogen psychologischen Vorgang beruht die Anerkennung des absoluten Gehörs als Tatsache, weil jeder, der es besitzt, augenfällig durch Singen und Nennen der Töne beweisen kann, daß diese Erscheinung existiert. Das absolute Gehör ist Veranlagung und kann nur sehr mangelhaft durch stetige Übung und dann in Verbindung mit dem relativen Gehör erlernt werden. Beide Fähigkeiten, sowohl das relative wie das absolute Gehör, haben ihre physikalische Ursache in den Luftschwingungen, weil beide rein technischer Natur sind; erstere ergibt sich aus den Zahlenverhältnissen der Luftschwingungen, letztere aus der Anzahl derselben. Wie weit diese Fähigkeiten in Erscheinung treten, hängt von der Beschaffenheit des perzipierenden Organs ab oder mit anderen Worten: beide Fähigkeiten hängen von dem Funktionieren des mechanischen Organs (von der Ohrmuschel bis zur Schnecke) und von der Reaktionsfähigkeit des Hörzentrums ab.

Das charakteristische Tonempfinden ist, wie der Name besagt, keine technische Hörangelegenheit, sondern eine durch Assoziationen erzeugte Begleiterscheinung des Hörens. Ebensowenig, wie ich imstande bin, den Charakter einer Person durch ein eigens dafür geschaffenes Organ wahrzunehmen, sondern mir ein Charakterbild dieser Person teils verstandesgemäß aus sinnlichen Eindrücken teils instinktiv aus Sympathie- und Antipathieempfindungen zu konstruieren, ebensowenig bin ich auch imstande, mit Hilfe eines selbständigen Organs die aufgenommenen Tonvorstellungen zu charakterisieren; dies geschieht nicht so sehr auf verstandesmäßigem als auf gefühlsmäßigem Wege durch intuitives Hervorrufen von Vorstellungen anderer Sinneszentren. Man kann hier zweierlei Arten von charakteristischen Tonempfindungen unterscheiden: 1. Die Identifikation des Charakters eines Musikstückes mit seiner Tonart, 2. Das intuitive Empfinden einer für jede Tonart spezifischen Charakteristik unabhängig von dem Musikstück, das in der entsprechenden Tonart steht.

Nr. 1 kann man auch als traditionelle Tonartencharaktere bezeichnen; spricht man z. B.

von C-Moll, so denkt man 5. Beethoven, spricht man von D-Moll, so denkt man 9. Beethoven, nimmt man F-Moll, so ergibt sich Appassionata, nimmt man Cis-Moll, so ergibt sich die Tonart der Mondscheinsonate usw. Es besteht kein Zweifel darüber, daß obengenannte Musikstücke aus den Tonarten heraus empfunden worden sind; das beweist natürlich noch lange nicht, daß dies die einzigen musikalischen Deutungsmöglichkeiten der genannten Tonarten sind. Oder um das Beispiel Herrn Dr. Max Ungers vom Pastorale zu nehmen; es besteht natürlich nicht die absolute Notwendigkeit, solche Stücke immer wieder in F zu schreiben, es hängt immer von der charakteristischen Harmonik des Musikstückes ab, in welcher Tonart es stehen soll; man kann ebensogut das viel frischere, wenn auch harmlosere G-Dur, das lebensfreudige D-Dur, oder das lebensmatte aber glänzende B-Dur dazu nehmen. An eine derartige traditionelle Charakteristik der Tonarten kann man allerdings glauben oder sie ablehnen.

Das eigentliche charakteristische Tonempfinden ist das unter 2. genannte intuitive, ohne Bezugnahme auf die Tonart eines charakteristischen Musikstückes; dies ist nur Veranlagung, entstanden aus einer Spontanität des Empfindens. (Es ist eigentlich engherzig, nur von charakteristischen Tonarten und Tönen zu sprechen; man kann in dies Gebiet ohne weiteres jede nur sinngemäß mögliche Tonkombination einbegreifen, wenn keine herrschende Tonika vorhanden ist.)

Beim charakteristischen Tonempfinden zeigen sich nun leider zwei verhängnisvolle Mängel: erstens ist es bei weitem nicht Allgemeingut der Menschen, läßt sich auch nicht erlernen, sondern ist eine besondere Begabung, zweitens tritt es überhaupt nur für die Personen in Erscheinung, die eben diese Begabung haben und selbst da auch nur unter gewissen Einschränkungen, weil es eben keine technische Fähigkeit ist, sich also nicht als Kunststück denen vorführen läßt, die in dieser Hinsicht unbegabt sind, um ihnen das tatsächliche Vorhandensein dieser Erscheinung in der Praxis zu zeigen, wie etwa das absolute Gehör, und weil es außerdem in seiner praktischen Auswirkung absolut abhängig ist von der Individualität der Person. Wenn ich mit Schulze und Müller über den Charakter von Lehmann spreche, so wird sich herausstellen, daß jeder von uns eine andere Ansicht darüber hat. Das ist ja auch selbstverständlich, denn jeder sieht den anderen gemäß seiner individuellen Charaktereigenschaften an, das beweist aber noch lange nicht das Nichtvorhandensein des Charakters von Lehmann. Betrachte ich mir nun die Menschen, die die Fähigkeiten haben, sich die Tonarten als Charaktere vorzustellen, so zeigt sich logischerweise ein entsprechendes Bild: jeder sieht die Tonart aus einer individuellen Empfindungssphäre aus an. Ich habe vorhin gesagt, daß das charakteristische Tonartenempfinden aus Assoziationen entsteht; mit welchen Teilgebieten das Gehirn diese Assoziationsvorstellungen verknüpft, hängt also lediglich von der Neigung des Individuums zu einem dieser Teilgebiete ab. Ein Mensch mit literarischer Neigung wird also die Tonarten mit dramatischen oder lyrischen Vorgängen assoziieren und entsprechend sich ein Charakterbild der einzelnen Tonarten machen, ein visuell veranlagter Mensch wird entweder Farbvorstellungen bei den einzelnen Tonarten haben oder bei entsprechender Neigung Bilder aus der Natur usw. Jedenfalls herrscht bei jedem dieser Menschen das Bestreben, das fehlende Spezialorgan aus Gebieten zu ersetzen, die ihm nahe liegen, und die eine vielseitige gefühlsmäßige Charakterausdrucksweise gestatten.

Wenn ich einen Vergleich ziehe zwischen visuellen und akustischen Sinneseindrücken, und auf die physikalischen Ursachen zurückgehe, so fällt auf, daß wir unter Klangfarbe physikalisch etwas ganz anderes verstehen, als unter Farbe. Die Farbenunterschiede entstehen durch verschiedene Frequenzen der „Äther"-Schwingungen zwischen 400 und 800 Billionen Schwingungen in der Sekunde. Klangfarben sind dagegen auf jeder beliebigen akustischen Frequenz möglich und haben ihre Ursache in einer mit dem Grundton verbundenen Obertonbildung einschließlich formantähnlicher Bildungen. Für das Auge ist es nicht möglich, Sinneseindrücke aufzunehmen, die analog den Klangfarben sind, weil letztere einen sich über viele Oktaven erstreckenden Bereich einnehmen, das Auge aber nur empfänglich ist für eine Licht-„Oktave". Suche ich nun umgekehrt in den akustischen Eindrücken ein Analogon zu den Farben, so komme ich zunächst auf die einzelnen Töne innerhalb einer Oktave, von denen jeder eine Farbe repräsentieren

Der jüngste und der älteste Bachforscher



Wolfgang Graeser

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Bernhard Friedrich Richter

müßte. Erhöht würde diese Farbwirkung der Töne dadurch, daß ich den betreffenden „Farb"-Ton zum Grundton eines Durdreiklanges, der ja bekanntlich mit dem 3. und 5. Multiplikationston absolut harmoniert, und endlich zum Hauptton eines ganzen Tonsystems mache, was ich als Tonalsystem bezeichne. Eine zweite Verstärkung dieser „Farb"-Wirkung tritt bei den Individuen ein, die den Sinn für die Charakteristik der Tonarten haben und somit die Fähigkeit, die ganze Funktionsfolge eines tonalen Musikstückes unter dem Gesichtspunkt der Charakteristik der Tonika zu hören. Die Charakteristik der Tonika bildet gewissermaßen den Hintergrund des Musikstückes, so daß sich die Funktionen und Modulationen deutlicher abheben, weil sie auf dem charakteristisch-tonalen Hintergrunde des Stückes stehen. Das Spannungsgefühl der Funktionen und deren Ableitungen gegenüber der Tonika wird so verschärft und man empfindet die natürlichen Beziehungen melodischer und harmonischer Art zwischen Tonika und den Funktionen viel ausgeprägter. Die Tonika wirkt als vollkommene Entspannung, während die gleichgebauten Funktionsdreiklänge Dominante und Subdominante, die als selbständige Dreiklänge eine eigene Charakteristik tragen, mit der Tonikacharakteristik bereits eine gefühlsmäßig dissonierende Wirkung ausüben.

Aus oben Gesagtem ergibt sich zunächst folgendes:

Das Empfinden für die Charakteristik der Tonarten ist eine Tatsache, die sich bei den Menschen, die die Begabung dafür haben, nicht wegdisputieren läßt; ich kann mir nicht denken, daß durch die experimentelle Psychologie eine Gegenbeweis möglich wäre; eher ist es möglich, daß die experimentelle Psychologie, wenn sie ein Problem dieser Art nicht erfassen kann, dadurch den Beweis erbringen würde, daß ihr noch die Mittel fehlen zur Bearbeitung eines solchen Problems. Außerdem ist folgendes zu beachten: Der Umsatz der Luftschwingungen in Tonvorstellungen ist noch ein ungelöstes Rätsel, wird aber wegen seiner praktischen Auswirkung bei allen Individuen ohne weiteres als Tatsache anerkannt; wieviel komplizierter und rätselhafter stellt sich der Vorgang des charakteristischen Empfindens für die Tonarten dar, und hier ausgerechnet wird entschieden: so etwas gibt es gar nicht, das ist nur „Musikeraberglauben". Das beweist eben nur die Einseitigkeit und praktische und kritische Unfähigkeit diesem Problem gegenüber von Seiten desjenigen, der so etwas behauptet. Für seine eigene Person hat schließlich jeder das Recht, zu behaupten, was er will. Für Äußerungen der Allgemeinheit gegenüber kommen aber nur solche Urteile in Frage, die Verständnis für die Sache zeigen.

Zur Beantwortung der 3 Fragen, die das einzige in dem Aufsatz von Herrn Dr. Max Unger sind, das wissenschaftlichen Wert besitzt, sei folgendes gesagt:

1. Die Ansichten über Stimmungs- und Gefühlswirkungen der einzelnen Tonarten sind deshalb nicht in Übereinstimmung zu bringen, weil sie, wie oben gesagt, von der Individualität der Person abhängig sind, die die Tonarten charakteristisch empfindet.

2. Die Charakteristik der Tonarten ist logischerweise nicht an den Namen, sondern an die absolute Tonhöhe gebunden. Wir haben im wesentlichen erst seit Beethoven eine derart verbreitete Kenntnis von der Charakteristik der Tonarten. Will man Werke aus Zeitaltern anderer Stimmung unter diesem Gesichtspunkte betrachten, so werden sie nur dann ein lebendiges Zeugnis für die Tonart ablegen, wenn man sie in unsere jetzige Stimmung transponiert, also so, daß ihre absolute Tonhöhe übereinstimmt mit derjenigen der damaligen Zeit. Ich hörte, daß z. B. zur Zeit Bachs der Kammerton $^1/_2$ Ton höher stand, dann würde also die Bachtonart H-Moll mit der Beethoventonart C-Moll identisch sein, oder die Matthäuspassion, in E-Moll notiert, wäre von Bach aus der traditionellen Appassionata-Tonart F-Moll heraus empfunden usw.

3. Ich habe oben von der Charakteristik der Tonarten als charakteristischer Tonika-Hintergrund gegenüber den Funktionen gesprochen; bei einer Transposition werden natürlich die Funktionen auch transponiert; infolgedessen bleibt die charakteristische Relativität zwischen Tonika und den Funktionen gewahrt, und hiermit auch die dramatisch-funktionäre Wirkung. Freilich wirkt zweifellos die Veränderung des charakteristisch-tonalen Hintergrundes auch verändernd auf das Gesamtbild des Musikstückes und Herr Dr. Max Unger hat ganz recht, wenn er sagt, man müsse sich erst an die neue Tonart gewöhnen. Außerdem kommen für dieses Krite-

rium doch auch nur die Menschen in Frage, die mit dem Sinn für die Charakteristik der Tonarten begabt sind.

(Ganz bezeichnend für die „künstlerische" Einstellung von Herrn Dr. Max Unger ist, daß er sich in dem geklammerten Teil gegen Ende seines Artikels nicht enthalten kann, noch einmal gegen die Verteidiger des „schönen Anschlags beim Klavierspiel" in hochtrabender Art loszuziehen und sie allesamt für Dummköpfe zu erklären, indem er sich auf die Beweise erster Physiker beruft. Da wird es nun mal allerhöchste Zeit, daß diese Gegenbeweise bis ins einzelne ausgearbeitet und veröffentlicht werden, damit wir dann endlich unsere Ohren so korrigieren können, daß Herr Dr. Max Unger mit uns zufrieden sein wird, denn das ist doch natürlich unser erstrebenswertestes Ziel. Inzwischen, bis dies erfolgt ist, werden wir uns gestatten, immer noch unsren eigenen Ohren mehr zu trauen, als den erwähnten Beweisen erster Physiker. Es müßte doch wirklich merkwürdig zugehen, daß wenn z. B. die Rundfunkapparatur bei 2 oder mehreren verschiedenen Klavierspielern unter gleichen technischen Bedingungen absolut verschiedene Anschlagsarten anzeigt, diese verschiedenen Anschlagsarten aus unserer Einbildung entstünden und sich rückwärts auf die Rundfunkapparatur übertragen sollten. Daß dabei ein Lautstärkenunterschied zwischen den Spielern nicht vorhanden ist, läßt sich ganz klar an dem Anschlag des dauernd eingeschalteten Röhrenvoltmessers ablesen.)

Trotz des Unverständnisses, auf das das charakteristische Tonartenempfinden bei Herrn Dr. Max Unger und den ihm gleichdenkenden Menschen stößt, können wir uns damit trösten, daß es auch schon zu anderen Zeiten Kämpfe gegeben hat zwischen Schulmeisterei und Natur- und Geisteskraft, sonst hätte z. B. Goethe nimmermehr in Faust II 1. Akt den Mephisto zum Kanzler in folgenden Worten reden lassen:

Daran erkenn ich den gelehrten Herrn!
Was ihr nicht tastet, steht euch meilenfern,
Was ihr nicht faßt, das fehlt euch ganz und gar,
Was ihr nicht rechnet, glaubt ihr, sei nicht wahr,
. . . .
und, Herr Dr. Max Unger, es ist doch wahr!

Ein Blick in die Geisteswerkstatt F. G. Händels

Von Prof. Dr. Hans Dütschke, Berlin

Daß das künstlerische Schaffen in erster Linie aus dem Unbewußten hervorgeht, ist ebenso klar, wie daß die endliche Gestaltung des Kunstwerks im Lichte klarer Erkenntnis erfolgt. Beide Tätigkeiten stehen in innerster Wechselwirkung und gehören zusammen wie Inhalt und Form. Ist nur eine der beiden Tätigkeiten am Werk, so gelingt das Kunstwerk nicht, es bleibt verkrüppelt und hat keinen Anspruch auf Leben[1]). Richard Wagner spottet gelegentlich einmal über die Einfalt mancher Gemütsmenschen, welche das helle Bewußtsein bei der künstlerischen Schöpfung ausschalten wollen. Das Gegenteil beweist u. a. ein Blick in die Skizzenbücher Beethovens. Sie lassen deutlich die Arbeitsweise des Meisters erkennen, der seinen „Einfall" gestalten will. Diese Arbeit geht bis zum Berechnen von Divisionszahlen, die sich natürlich auf Taktsummen beziehen lassen.

Über den Ursprung aller Musikkeime aus dem Unbewußten besteht kein Zweifel. Wäre es nicht so, dann könnte sich jeder nach Belieben als einen musikalischen Schöpfer hinstellen, was — Gott sei Dank! — nicht der Fall ist. So ist es immer gewesen und so wird es bleiben, gleichviel, ob es sich um einen Volkstanz oder um das Gralsmotiv aus dem Parsifal handelt.

Sehr belehrend dafür erscheint mir eine Wahrnehmung, die ich bei der Zurichtung der Partitur
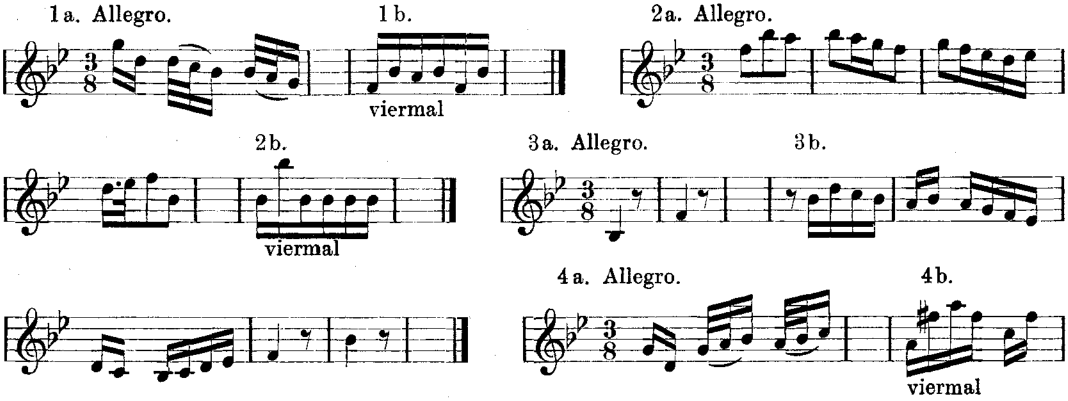
[1]) Über bewußt-unbewußtes Schaffen, vgl. A. Seidl, Neue Wagneriana I, 67f.

von Händels Amadis für die deutsche Bühne machte. Unsern großen Meistern etwas abzulernen ist immer ein Genuß und ein Gewinn. Ich möchte auch andere daran teilnehmen lassen.

Der große Erfolg seines Rinaldo in London (1711) reizte Händel vier Jahre später (1715) zur Schöpfung seiner zweiten inhaltlich nahe verwandten Zauberoper, des Amadis. Es war nach dem Rinaldo die erste der darauf folgenden vier Opern, welchen der Komponist ein bleibendes Leben zutraute. Die dazwischen liegenden Opern hat er zum Teil zerpflückt und so zu sagen, als Rohstoff für andere Schöpfungen verwertet. Mich dünkt, der Künstler sah hier mit scharfem Blick. Seine erste deutsche Oper Almoira ist nicht frei von einer gewissen Einförmigkeit der Erfindung. Sie birgt zwar im Schatze ihrer Motive eine köstliche Perle, das Urbild des später im Rinaldo zu solcher Reife erblühten Klagegesangs der Alminrena „Laß mich beklagen" usw., aber diese Perle blieb vereinzelt. Der Rinaldo, den der aus Italien zurückgekehrte junge Meister in wenig Wochen hinwarf, sprudelt über von glücklichen Erfindungen. Vier Jahre später ist der Künstler wesentlich reifer geworden. Erfindung und Verstandesarbeit stehen jetzt in schönem Gleichgewicht. Die reife Frucht dieser Zeit ist der Amadis.

Ich greife aus dem ersten Akte eine innerlich zusammenhängende Gruppe von vier Arien heraus und beschränke mich im wesentlichen auf ihre musikalische Gestaltung. Es sind zwei Arien des von Liebe beglückten Amadis und zwei seines finsteren Waffengefährten und heimlichen Nebenbuhlers, Dardanus. Sie nehmen eine, hier nicht hergehörige Szene der Zauberin Melissa, welche vergebens nach der Liebe des Amadis trachtet, in ihre Mitte. Sämtliche vier Arien stehen im $^3/_8$ Takt. Dabei ergibt sich folgendes Schema:

I	II	III	IV
Dardanus	Amadis	Amadis	Dardanus
G-Moll	B-Dur	B-Dur	G-Moll



Daß in diesem Bau ein innerer Zusammenhang liegt, wird niemand bezweifeln: der düstere Dardanus hat die dunkle Molltonart, der heitere Amadis die Durtonart. Das ergibt die Umrißlinie des Bildes. Dazu die Innenzeichnungen der Motive, aus welchen sich die Arien entwickeln und welche beifolgend von Fig. 1a an bis 4b zusammengestellt sind.

Es ist nun sehr eigenartig, daß sich die Form jeder dieser vier Arien aus zwei gegensätzlichen Motiven entwickelt, von denen immer das eine einen melodisch bewegten, das andere einen mehr eintönig starren Charakter hat, denn so muß man wohl auch das Motiv der gebrochenen Akkorde bei 4b bezeichnen. Betrachten wir zuerst die Amadisgruppe (II u. III), so bemerken wir hier eine chiastische Stellung der Gliederpaare: bei II tritt das beharrende Motiv an den Schluß, bei III an den Anfang.

Diese Umstellung wird von H. Leichtentritt (Händel, 639) mit einer Anspielung Händels auf den Text begründet. Bei dem Worte „vado" = ich gehe beginnt das starre, bei dem folgenden „corro" = ich laufe das flüssige Motiv. Ich kann dieser Auffassung nicht beitreten. Schon eine bloß rhythmische Spielerei möchte ich Händel nicht gern zuschieben und ich sehe

in dem langsamen Schritt (3a) die Sicherheit stolzer Verachtung, mit welcher Amadis auf seinen Nebenbuhler zurückschaut, während seine Liebe, weil edler, doch schneller zum Ziele eilt (3b). Ich habe deshalb in meiner Übersetzung des Textes den Gegensatz zwischen Gehen und Laufen gar nicht angedeutet und stütze mich dabei darauf, daß Händel sich gleich im dritten Takte der Singstimme und dann durchgehends (!) das Laufen und Gehen unterschiedslos durch dasselbe Motiv wiedergibt. Der Ursprung der beiden Motive ist also in einer Empfindung, nicht in einer Berechnung zu suchen, und ihre Umstellung rein innerlich, künstlerisch.

Sämtliche vier Amadis-Motive gehören der gleichen Dur-Tonart an, sind also innerlich einheitlich. Die Spaltung der vier Dardanus-Motive ist nun zwar äußerlich die ähnliche, aber zwischen je zwei Motiven wechselt der tonale Charakter. 1b nimmt die zugehörige Durtonart an, 4b die der Dominante. Die vier Dardanusmotive sind also innerlich nicht einheitlich. Will man diesen tonalen Gegensatz auf das psychologisch-charakteristische Gebiet hinüberspielen, so ergibt das bei Amadis einen einheitlichen, positiven, bei Dardanus einen innerlich gespaltenen, negativen Charakter. Dies Ergebnis deckt sich vollständig mit der dramatischen Rolle der beiden Männer. Die musikalische Form ist also organisch aus dem dramatischen Charakter erwachsen. Das aber beweist schlagend den dramatischen Grundzug der Händelschen Musik, andererseits zeigt es deutlich, wie der Künstler die unbewußte Erfindung der Motive im hellen Lichte seiner musikalischen Technik verarbeitete. Denn niemand wird solche Gestaltung als ein Werk des Zufalls bezeichnen.

Für den dichterischen Gehalt der vier Arien ist dieser Gegensatz durchaus verständlich: bei Dardanus ist es sein verbitterter Trotz (1b) mit welchem seine Tatkraft (1a) auf den Gegner eindringt, bei Amadis seine Standhaftigkeit (2b) in seiner Heldenhaftigkeit (2a); das gleiche wiederholt sich bei ihm in den Motiven 3a und 3b und bei Dardanus bei 4a und 4b.

Dazu kommt noch ein anderes. In dem Dardanusmotiv (1a), in welchem der finstere Held seinen Ingrimm ausdrückt, finden sich 32tel Figuren eingesprengt. Der Komponist legt offensichtlich Wert darauf, denn sie wiederholen sich bei der zweiten Dardanusarie (4a). Wer fühlte nicht in diesen ruckweisen Bildungen die nervöse Hast des Singenden? Ist es nicht, als ob er im geheimen die Faust gegen Amadis ballt? Das sind Feinheiten, die der großen Menge meist entgehen werden. Sie zeigen uns aber, daß wir noch weit davon entfernt sind, in das Innere dieser höchst charakteristischen Kunst eingedrungen zu sein und alle Schleier, mit denen sie verhüllt ist, gelüftet zu haben.

André Erneste Modeste Grétry (1742—1813)

Gedanken über Kunst und Musik

Aus seinen Schriften zusammengestellt von Dr. Wilhelm Zentner

Kunstwerke erhalten ihren Wert nur durch Einheit!

*

Ein Gedanke, ein Detail, ein technischer Kunstgriff, der nicht an seiner Stelle steht, und wäre er auch noch so interessant und angenehm, ist und bleibt allemal Unsinn.

*

Die Musik ist immer fehl am Ort, wenn sie sich nicht gleichsam mit dem Drama vermählt. Sie ist unsinnig, wenn die Orchestergeräusche das Verständnis der Worte hindern, wenn der Komponist eitle Gelahrsamkeit auskramt, einzelne Worte über Gebühr wiederholt und dadurch eine Empfindung, eine Situation unnütz aufhält; ist fehl am Ort, wenn sie nicht jede dramatische Person ihrer Eigenart gemäß sprechen und singen läßt und sich selbstherrlicher gebärdet. als es die Person oder die Lage, in der sie sich befindet, erheischen. Ferner verfehlt sie ihren Zweck, wenn sie nicht in so unmittelbarer Übereinstimmung mit der Dichtung lebt, daß man sozusagen den Dichter nicht mehr vom Komponisten unterscheiden kann. Anderenfalls betrachtet man die Musik als reine Konzertmusik und hat nicht die Belänge des Dramas im Auge.

Sehr viel kommt es bei der dramatischen Musik auf die Güte der Dichtung an. Je besser ein Gedicht ist, desto weniger darf man es durch musikalischen Unsinn entstellen.

*

Alle Künste muß man gleichsam in einen Rahmen fassen; jede muß der andern etwas aufopfern, und so müssen sich alle zu einem Ganzen verbinden.

*

Wahrheit ist das Höchste und einzig Beständige in der Kunst, und die Mode vermag nichts gegen sie. Ein findiger Kopf vermag vielleicht einen Augenblick lang zu glänzen und Leute von wirklichem Verdienst überstrahlen; aber bald wird es wieder stille um ihn und man errötet, weil man sich von ihm so leicht hat blenden lassen. Um so freudiger gibt man wieder der Wahrheit die Ehre. Die Sprache mag veralten und neue Akzente annehmen; aber der Schrei der Natur verändert sich nicht: in ihm liegt alle wahre Musik beschlossen.

*

Nur der reifen Kunsterfahrung ist es beschieden, die Wahrheit bisweilen auf den ersten Wurf zu erhaschen. Wird sie sich darauf etwas zugute tun? Nein, denn sie genießt jetzt nur die Frucht früheren Irrens, die endlich nach vielen Kämpfen erstritten wurde.

*

Aus der Phantasie quillt alle Schöpferkraft; der Geschmack sichtet, verwirft und verbessert. Man hüte sich, während der ersten Arbeit den inspiratorischen Hauch durch kalte Reflexionen zu verscheuchen! Ein reißender Strom läßt sich nicht lenken, laßt ihn ruhig dahinbrausen und rohe, scheinbar unförmige Massen mit sich daherwälzen, er bezeichnet mit dem so gegrabenen Bette doch den wahren und unzweideutigen Gang, den ihr zu nehmen habt.

*

Ein Künstler von Wert weiß, was es dem wahren Talente kostet, sich bemerkbar zu machen. Er läßt sich daher nicht abhalten, es zu fördern, selbst auf die Gefahr hin, in ihm einen Nebenbuhler zu unterstützen.

*

Findet man an einer jungen Begabung Ursprünglichkeit, so muß man sie nach besten Kräften ermuntern und ihr einen Weg bahnen, der sie ans Licht der Sonne führt. Talent ist eine köstliche Pflanze, deren man mit Sorgfalt warten muß. Ein solcher Mensch ist zuweilen noch weit davon entfernt, das Heiligste der Kunst zu ahnen, aber heimlich springt in seinem Innern doch schon der Quell, aus dem einst reinste Beglückung strömen kann.

*

Das beste Mittel, es zu nichts zu bringen: alles sein wollen!

*

Immer und überall wird zwischen der genialen Schöpferkraft, die sich ihre eigenen Gesetze schafft, und dem kritischen Menschen, der ihn begutachtet, ein Mißverhältnis bestehen, das jedes Verständnis ausschließt. Es sind zwei Naturextreme, die man vergeblich einander anzunähern strebt.

*

Man hüte sich vor der Sucht, einzeln glänzen zu wollen! Ihr schadet euch selbst, wenn dies auf Kosten anderer geschehen soll! Alles beruht auf Einheit, nirgends läßt sie sich ausschalten, und ihr werdet sie nur finden, wenn jeder von euch für alle tut, was alle vereinigt für jeden einzelnen tun müssen.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Bevor dieser Bericht sich dem allmählich ausklingenden Konzertleben des Frühjahrs 1927 zuwendet, sei einer Richtigstellung Raum gegeben. Im vorigen Heft ist bei Gelegenheit der Besprechung des Pfitznerschen „Armen Heinrich" hier dargelegt worden, daß der Titelheld, nachdem er die Opferung der Agnes angenommen hat, sich später — darin besteht seine innere Läuterung — gegen das Opfer auflehnt, „ohne es ernstlich zu verhindern". Dieser letzte Satz ist unrichtig. Heinrich findet allerdings unter dem Banne seines Siechtums nicht die Kraft zur Tat, besinnt sich aber in dem Augenblick der Heilung auf seine Menschenpflicht und hindert die Opferung. —

Der Bericht über die Berliner Beethoven-Zentenarfeiern wäre nicht vollständig, wenn er nicht nachträglich einiger Ereignisse gedächte, die das bisher gewonnene Bild nicht unwesentlich bereichern. Es gereicht dem Nendzaschen Chor zur Ehre, daß er sich in einer liebevoll vorbereiteten, als Chorleistung sehr respektablen, nur durch das unzulängliche Orchester und die z. T. nicht ausreichenden Solisten beeinträchtigten Aufführung des heute fast verschollenen Beethovenschen Oratoriums „Christus am Ölberg" angenommen hat. Trotz aller nicht wegzuleugnenden Schwächen und Ungleichheiten der Musik, ja trotz geradezu opernhafter Episoden bietet das Werk mancherlei Eindrucksvolles, des großen Meisters Würdiges. Dazu gehört beispielsweise die ergreifende Introduktion, das an diese sich anschließende Rezitativ Christi, der machtvolle Schlußchor „Welten singen Dank und Ehre" und anderes, was nicht verdient hat, in Vergessenheit zu geraten.

Die wackeren Nendzaner ließen es bei dieser Ausgrabung nicht bewenden. Sie nahmen sich mit gleicher Hingabe der Beethovenschen „Kantate auf den Tod Joseph des Zweiten" an, die in einer vollkommenen Neufassung des Textes durch Alfred Weidemann (Berlin) als „Kantate auf den Tod Jesu" zum Vortrag gelangte.

Die „Kantate auf den Tod Joseph des Zweiten" ist bereits während der Bonner Zeit Beethovens (1790) komponiert. Sie war eine Gelegenheitsarbeit, dazu bestimmt, bei einer Gedächtnisfeier zu Ehren Kaiser Joseph des Zweiten zur Aufführung zu gelangen, wurde aber damals nicht rechtzeitig fertig. Ob sie zu Lebzeiten Beethovens überhaupt jemals aufgeführt worden ist, ist zweifelhaft. Doch hat die Kantate insofern in Beethovens Leben eine Rolle gespielt, als sie die Anerkennung Haydns bei seinem Bonner Aufenthalt fand. Das Werk ist erst im Jahre 1884 im Nachlaß Hummels entdeckt worden und in Wien zur ersten Aufführung gekommen. Die Musik — sie gehört zu den bedeutendsten Jugendarbeiten Beethovens — fesselt uns über das historische Interesse hinaus. Sie bietet das Eindrucksvollste im ersten, durch den vertieften Ausdruck des Schmerzes geadelten Chor, in den das Werk dann auch ausklingt. Zu den schönsten und ergreifendsten Partien gehört die Sopran-Arie mit Chor „Nun atmet die Seele freier", deren Melodie dann lange Jahre später in dem wundervollen Chor „O Gott, welch ein Augenblick" (Fidelio) wiederaufleben sollte. Schwächere Partien sind allerdings in den Kauf zu nehmen.

So bedenklich im allgemeinen die Unterlegung eines neuen Textes erscheint, an den der Komponist, als er sein Werk schrieb, nicht gedacht hat: im Falle der Joseph-Kantate — sie ist in einem Huldigungsstil geschrieben, dessen Schwulst unserem heutigen Empfinden schlechthin unerträglich erscheint — war eine Rettung der Musik nur auf dem Wege eines völlig neuen Textes möglich. Es muß anerkannt werden, daß Weidemann diese heikle Aufgabe durchaus mit Takt und Geschmack gelöst hat. Die sorgfältig vorbereitete Aufführung durch die Nendzasche Vereinigung gab ihr Bestes in der Chorleistung, wurde jedoch leider durch das vielfach unrein spielende Orchester beeinträchtigt.

Indem wir nunmehr von den Beethoven-Ehrungen des Frühjahrs 1927 Abschied nehmen — die beängstigende Fülle der Wiederholungen hat in Hermann Abert das Wort ausgelöst:

„Wenn Beethoven diese Feiern übersteht, ist er wirklich unsterblich!" — gedenken wir ihres imponierenden Ausklangs: der Eroica-Aufführung durch das Berliner Philharmonische Orchester unter Wilhelm Furtwängler. Ich will nicht versuchen, von dieser unvergleichlichen künstlerischen Tat einen Begriff zu geben. Der Widerklang tiefsten Erlebens sei Schweigen!

Halten wir von der Höhe dieser nachschaffenden Leistung Ausschau nach der eindrucks- und verheißungsvollsten Tat auf dem Gebiete der Komposition, die uns der Berliner Konzertwinter 1926/27 beschert hat, so fällt unser Blick auf die „Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus" op. 6 von Kurt Thomas. (Uraufführung durch den Berliner Domchor unter Hugo Rüdel.) Es wäre müßig, auf Charakter und Bedeutung dieses Werkes hier noch einmal einzugehen, nachdem es durch Wilhelm Weismann gelegentlich der Leipziger Erstaufführung durch die Thomaner seine Würdigung erfahren hat. Es sei vielmehr der Genugtuung Ausdruck gegeben, daß ein aus alter Musikkultur erwachsenes Werk von der reinen, künstlerischen Gesinnung dieser Passionsmusik bei seinem ersten Erscheinen auf dem mehr oder weniger unterwühlten Berliner Boden mit einhelliger Zustimmung begrüßt worden ist.

Es ist bezeichnend, daß sogar die Wortführer des musikalischen Umsturzes, soweit ich es verfolgen konnte, es nicht gewagt haben, zu opponieren, obwohl ihr Geschwätz von der „verdämmernden Tonalität" und ähnliche Redensarten des revolutionären Sprachschatzes durch das Werk des jugendlichen Geistes auf das überzeugendste ad absurdum geführt worden sind.

So fand Ernst Tochs brutal lärmendes, mit Strawinsky liebäugelndes Klavierkonzert op. 38 bei der Berliner Neuerungsclique eine entsprechend lärmende Aufnahme, während es außerhalb des Kreises der „Unentwegten" wahres Entsetzen auslöste. Der heute 40 Jahre alte, begabte Komponist, ein geborener Österreicher, hat sich, im Gegensatz zu früheren, in der Haltung zum Teil immerhin maßvolleren Werken, in seinem Konzert mit Haut und Haaren dem Teufel der Atonalität verschrieben. Er bietet eine absolut entseelte Kunst krampfhafter Verzerrungen. Die klanglichen Scheußlichkeiten der Ecksätze — der langsame Satz kriecht dahin wie eine schleimige Molluske — spotten jeder Beschreibung. Elly Ney, die Solistin — sie brachte das Werk im Verein mit den Philharmonikern unter der Leitung Willem von Hoogstratens zur Strecke —, zeigte denn auch mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit, daß sie die ganze Angelegenheit verdientermaßen als Farce nahm: Sie erhob sich nach vollbrachtem „knock out" lachend vom Flügel, als wollte sie sagen: „Genug der Fratzen, jetzt wollen wir wieder Musik machen", und trug dann, wieder in ihrem Element, Beethovens Es-Dur-Konzert mit dem ganzen Einsatz ihres Künstlertums vor.

Wer nun glaubt, mit Ernst Tochs „Klavierkonzert" sei der Tiefstand an Zumutungen, welchen die Hörer Berliner Konzerte in den letzten Wochen ausgesetzt waren, erreicht worden, der irrt sich gewaltig. War in der Tochschen Komposition, trotz aller Verirrungen, noch artistisches Können (contrapunctus disturbatus et tumultuaris und dgl.) zu erkennen, so war es der „Novembergruppe" vorbehalten, den abgeschmacktesten Experimenten absoluter Impotenz in den Räumen des Vox-Hauses Gastfreundschaft zu gewähren. Um den „Geist" dieser Veranstaltung zu kennzeichnen, sei eine der Vorbemerkungen des Programms zitiert. Es heißt da zur Erklärung der drei „Sonaten", die an diesem Abend zum Vortrag gelangten, wörtlich: „Wenn diese Musik vom Interpreten die Verwendung von Faust und Unterarm verlangt, so ist das keine besondere Extravaganz, sondern lediglich eine Erweiterung der pianistischen Möglichkeiten, die keinen größeren Widerstand verdient, als ihn z. B. Beethoven mit seiner immensen Erweiterung der orchestralen Techniken gefunden hat."

Ich denke, das genügt! Als dann allen Ernstes die „neuen pianistischen Möglichkeiten", Faust, Unterarm, ja beide Unterarme mit jähem Anprall auf die erbarmungswürdig mißhandelten Tasten des Flügels niedersausten — sehr naheliegende, auf breiterer Basis ruhende Möglichkeiten, die der menschliche Körper bietet, auszunutzen, dürfte einer nahen Zeit vorbehalten sein — ergriff ich aus natürlichem Selbsterhaltungstrieb die Flucht, die achtungsvoll lauschende corona neosnobistica ihrem Schicksal überlassend.

So geschehen im Jahre der „neuen Sachlichkeit" 1927. Die radikale musikalische Presse

sucht von diesen hirnverbrannten Ausartungen einer infantilen Experimentiersucht nunmehr natürlich abzurücken, nachdem sie in systematischer Wühlarbeit erst den Boden für sie vorbereitet hat. Es wird ihr nicht gelingen, ihr Alibi nachzuweisen. Daß man dergleichen Abgeschmacktheiten einem gefühlsverwirrten und terrorisierten Publikum in einem öffentlichen Konzert überhaupt zu bieten wagt, kommt auf ihr alleiniges Schuldkonto.

Unterrichtswesen

Fragen, Antworten, Randbemerkungen. — Bei meiner Tätigkeit am Seminar des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler, das sich die Vorbereitung zur Privatmusiklehrerprüfung zum Ziel setzt, habe ich auch die Aufnahmeprüfung in Musikgeschichte abzuhalten. Da der Lehrgang bis zur Prüfung zweijährig ist, so muß ein längeres praktisches Musikstudium vorausgegangen sein. Trotzdem habe ich mich bei meinen kurzen Fragen immer nur an die Stücke gehalten, die als Prüfungsstücke gewählt waren. Immer wieder war die Unkenntnis erstaunlich. „Rondo brillante" wurde mit „brillantes Vortragsstück" übersetzt; welcher Zeit und Gedankenrichtung Joachim Raff angehörte, dessen Klavierstück „La fileuse" vorgetragen wurde, war völlig unbekannt; ganz rätselhaft waren allgemein Namen wie „Italienisches Konzert" und „Wohltemperiertes Klavier" bei J. S. Bach. Viel zu gering ist noch das Interesse und die Kenntnis der Musiklehrer an solchen Dingen. Denn es handelt sich hier nicht um trockenen Historizismus, um ein Behalten von Daten, Namen und Formgerüsten. Daß ein Rondo die Form ABACA hat, ist nicht das Wichtigste; aber daß infolge dieser Reihenstruktur, die vielmehr die Mannigfaltigkeit als die Einheit erstrebt, ein Rondo immer einen besonderen Stimmungscharakter zeigt, das scheint mir wichtig, ebenso die Erfassung dieses Gehaltes. Daß ein Werk mit dem Titel „La fileuse" von Raff ist, das ist im Grunde belanglos; die programmatischen Bestrebungen Raffs aber sind von Bedeutung — auch für die praktische Ausführung. Für die Ausführung des „Italienischen Konzerts" ist die Kenntnis wesentlich, daß hier kein solistisches Konzert, sondern ein Wettstreit verschiedener Klangfarben vorliegt; hieraus folgt überhaupt erst die Möglichkeit der richtigen Auffassung. Das Wissen von der Entstehung des Namens „wohltemperiertes Klavier" wird anreizen, den planmäßigen Zusammenhang von Kontrapunkt und Modulationsordnung selbst zu erleben und andere erleben zu lassen. Die Gegenüberstellung etwa mit einer Toccata von Froberger wird zum Verständnis Bachschen Geistes Wesentliches beitragen.

Diese Beispiele mögen andeuten, worauf es beim Studium der Musikgeschichte usw. für den Musikerzieher ankommt. Eine kurze Anleitung dazu wird einer der folgenden Artikel bringen. Den Schluß mögen ein paar Sätze aus dem an anderer Stelle dieser Zeitschrift besprochenen Vortrag von R. Wicke (Die Musik in der künftigen Lehrerbildung) bilden. „Ohne ein Wissen um die Normen musikalischer Gestaltung vermag der Musikerzieher nicht Führer für die zu sein, denen er die Wege zum musikalischen Verstehen und zu musikalischem Ausdruck ebnen soll. Keinesfalls wird damit ein ‚Intellektualismus' in die Musik hineingetragen, und es besteht gar kein Grund, gegen eine solche vorgebliche Gefahr mit dem modischen Schlagwort ‚Erleben', das durch den ausgedehnten Mißbrauch an seiner Gefühlsgeladenheit und Wirksamkeit bereits viel verloren hat und das in begrifflicher Unbegrenztheit und Vieldeutigkeit auf recht verschieden hoch gelegenen Ebenen der Betrachtung verwandt wird, zu Felde zu ziehen."

Dr. Paul Mies (Köln).

Austriaca

Musikhistorischer Kongreß in Wien

Von Dr. Rudolf Steglich

Anläßlich der Wiener Beethoven-Jahrhundertfeier die Musikgelehrten aller Länder zu einem Internationalen Musikhistorischen Kongreß zu laden, war ein glücklicher Gedanke. Guido Adler, Führer-Senior der österreichischen Musikwissenschaft, machte ihn zur Tat. Die Beethovenfeier mußte ja auch der Musikwissenschaft zu denken geben. Wenn etwa ein durchaus der Praxis zugewandter führender Musiker der Gegenwart wie Furtwängler sich öffentlich äußerte, noch keine Zeit habe die Musik Beethovens so verkannt wie die heutige, so geht das auch die Musikwissenschaft an: sollte sie nicht, zum mindesten durch Unterlassungssünden, an solcher Verkennung mitschuldig sein? Denn für die Erkenntnis musikalischer Erscheinungen der Vergangenheit ist doch auch die musikwissenschaftliche Forschung mitverantwortlich, wenn auch die Wissenschaft ihre Ziele zunächst ohne Rücksicht auf praktische Zwecke zu verfolgen hat.

Daß dieser „Beethoven-Kongreß" somit von vornherein auf einen bestimmten Problemkreis gewiesen war, schien andrerseits sogar ein besonderer Glücksumstand. Hatte man nicht vor zwei Jahren beim Leipziger Kongreß die Zersplitterung in hunderte von den Referenten willkürlich gewählter Einzelthemen als Übelstand empfunden? Es mag sonst freilich nicht leicht sein, die Zunftgenossen widerspruchslos um einige wenige Kernfragen zu sammeln und somit nicht nur äußerlich einen Kongreß zu bilden. Diesmal half der Beethoven-Tag selbst aus der Verlegenheit. Die Kongreßleitung kündigte an, die Beethovenforschung solle im Mittelpunkt des Ganzen stehen. Und es wäre nur noch darauf angekommen, der Diskussion durch einige aus dem gegenwärtigen Stand der Beethoven-Wissenschaft erwachsende Hauptsätze oder Leitfragen Richtpunkte zu geben. Ihre Gäste in dieser Weise, und sei es auch um eines erstrebenswerten allgemeinen Zieles willen, persönlich zu beengen, brachte aber die angeborene österreichische Liebenswürdigkeit der Gastgeber doch nicht über sich. So standen schließlich etwa vierzig Beethoven-Referate auf dem Programm, die nur äußerlich in eine gewisse Reihenfolge zu bringen waren, aber, innerlich unverbunden, aneinander vorbeigesprochen wurden. Und da überdies freigestellt war, auch über andere, wichtig erscheinende Themen zu sprechen, so fiel das Gesamtbild doch nicht viel weniger bunt und drangvoll aus als einst zu Leipzig. Die Referenten mußten sich schließlich, wenn auch nicht in der Themenwahl, so doch um so mehr in der Sprechzeit beengt fühlen: auf 10—12, höchstens, bei Verzicht auf jede Diskussion, auf 15 Minuten. So konnten eigentlich nur kurze Mitteilungen gemacht werden. Es war kaum möglich, in die Tiefe zu gehen, sofern es sich um schwierigere, neuartige Probleme handelte. Es gab im einzelnen gewiß dennoch manches Anregende, Weiterführende. Das wird aber erst durch die Drucklegung im Kongreßbericht recht fruchtbar werden können.

So sehr übrigens die Internationalität des Kongresses auch durch eine öffentliche Vortragsveranstaltung betont werden sollte, in der Abert-Berlin, Dent-Cambridge, Cesari-Mailand und Rolland-Villeneuve sprechen, so wenig war das europäische Gleichgewicht in der Teilnehmerzahl erreicht: Die Deutschen aus dem Reich und aus Österreich waren naturgemäß weitaus in der Mehrzahl. Immerhin hatten sich auch etliche Franzosen, Belgier, Schweizer, Spanier, Polen, Finnen und — wenigstens als Referenten — je ein Italiener, ein Russe. ein Däne, ein Ungar, ein Kroate und ein Bulgare eingefunden.

Von den angegliederten Veranstaltungen gab die Beethoven-Zentenarausstellung der Stadt Wien im Rathaus wohl den nachhaltigsten Eindruck. Aus fast elfhundert Einzeldingen: Bildern, Büchern, Noten, Briefen, Instrumenten und vielem anderen baute sich ein Bild Beethovens und vor allem auch der Wiener Kultur seiner Zeit auf. Da war zum Beispiel so manches aus Beethovens Nachlaß: ein brauner Rollschreibtisch, ein kleines Schreibpult, Bücher-

gestelle, das hölzerne Kästchen, in dem er das Geld für die täglichen Ausgaben verwahrte, und anderes — äußerlich alles unscheinbare, sehr einfache Dinge. Welcher Gegensatz zu der feinbürgerlichen Behaglichkeit des Wohnzimmers Grillparzers, das der Ausstellung angegliedert war. Aber an jenen kleinen Dingen haftet etwas von der Größe ihres einstigen Besitzers. Sie haben etwas von seiner geraden Wucht, von der Unbekümmertheit um bloßen Zierrat, um Bequemlichkeit, Wohlleben im bürgerlichen Sinn. Es ist etwas Ergreifendes in ihnen. Wie „wunderlich" muß dieser Beethoven nicht nur überhaupt in der Welt, wie Goethe einmal sagte, sondern gerade auch in diesem alten Wien gestanden haben, dessen Genußfreude und Neigung zur Eleganz diese Ausstellung mit vielen alten Stadtbildern und Porträts vor unser Auge bringt. Vielleicht brauchte er gerade solchen Gegensatz, der belebte und ergänzte und doch im tiefsten Grunde die Einsamkeit nicht störte, in der er allein mit seinen Schöpfungen wachsen konnte.

Und noch ein außergewöhnlich starker Eindruck aus den Wiener Feier-Tagen, unbeschreiblich weiträumige, machtvoll schwebende Musik des großen Perotin, der, ein Zeitgenosse Walters von der Vogelweide, sechs Jahrhunderte älter als Beethoven, an Notredame zu Paris wirkte. Der Innsbrucker Musikwissenschaftler Rudolf von Ficker führte sie mit andrer mittelalterlicher Musik in der Burgkapelle auf. Wilhelm Scherer hat von der Dichtung behauptet, daß die großen Höhepunkte in Abständen von 600 Jahren aufeinander folgten. Träfe das auch für die Musik zu, so wäre der Hochgipfel Perotin nur dem Hochgipfel Beethoven zu vergleichen.

Konzerte

Von Emil Petschnig, Wien

Es war von L. Reichwein ein dankenswertes Beginnen, für die Karwochen-Aufführung der Gesellschaftskonzerte zur Abwechslung einmal Edward Elgars Oratorium „Die Apostel" zu wählen, wozu der 70. Geburtstag des Komponisten eine weitere Veranlassung bot: Die Arbeit eines gediegenen, in allen satztechnischen Belangen versierten Musikers, dem nur leider nicht immer die wünschenswerte thematische Bedeutsamkeit und Orchesterpracht zu Gebote steht, um die Farbenglut des Orients zu versinnlichen, die der gute, abwechslungsreiche Text fordert. Einzig der eine althebräische Melodie benutzende Morgenpsalm „Es ist ein köstlich Ding" fällt in dieser Hinsicht durch exotische Eigenart auf. Um manches schöne Detail sowie um den sich mächtig entwickelnden Ausklang des Werkes machten sich die Damen Foerstel und Anday, die Herren Gallos, Manowarda, Klein und Zec, der Singverein und das Symphonieorchester wohlverdient.

Beim ersten öffentlichen Auftreten des „Sängerbundes der Blinden in Wien" (Chormeister K. Niedermann) gelangte von Carl Frühling eine Kantate für Soli, gem. Chor mit Orgelbegleitung nach Worten des Angelus Silesius zur Uraufführung, welcher Klarheit der Form, anmutige Melodik in den Einzelgesängen und Beherrschung der Polyphonie in den Ensembles nachzurühmen ist. Der alle Mitwirkenden vereinende Schlußgesang hob sich sogar zu sehr ansehnlicher Höhe und entschied den starken Erfolg, um welchen sich von den Solisten besonders Käthe Schwarz-Hoffmann (Alt) und Anton Tausche (Baß) verdient machten. Den wichtigen Orgelpart bestritt Prof. G. Valker mit Feingefühl.

Um zu sehen, ob sich in unserer jagenden Zeit während dreier Jahre etwa Wandlungen in der „neuen Musik" Schönbergschen Gepräges vollzogen haben, besuchte ich den Kompositionsabend Paul A. Pisk. Doch war weder ein immerhin erfrischender Einfluß Strawinskys noch der Jazzmusik (die von den Wortführern der Atonalität in einem Atem mit dieser vertreten wird — und liegen doch Welten dazwischen!) zu bemerken. Schienen beim Streichquartett op. 9 (vom Kolisch-Quartett gespielt) noch die Konturen bisheriger tonaler Musik durch, verlor sich eine Suite op. 17 (am Klavier P. Emerich) formal, rhythmisch und harmonisch schon tief ins Labyrinth der radikalsten Moderne, wohin mein für die psychischen Spannungen jedes einzelnen Intervalls, jeder Modulation so empfindliches Ohr nicht mehr zu folgen vermag. Es ist eine fremde, vielleicht asiatische Welt, zu der sich von der Musikkultur, wie sie durch die großen Meister aller Nationen unseres Kontinents repräsentiert wird, kein Zugang findet.

Freilich gehört nach einer jüngsten Definition Schönbergs alles bisherige tonkünstlerische Schaffen (also auch das eines Bach, Beethoven, Wagner usw.) als tonal dem Gebiet der Volksmusik an, während allein das Atonale als „Kunstmusik" (analog der „Kunst"-Seide, welcher der Kenner aber stets das Naturprodukt, die „echte" Seide vorziehen wird) anzusehen ist. Dieser Ausspruch illustriert eindringlichst die völlige Ahnungslosigkeit seines Urhebers vom Wesen des Genies und beweist, daß er selbst keinen Funken davon in sich trägt; die eigene innere Erfahrung müßte ihn sonst vor solchen Maximen bewahren. Genialität ist geradeso eine Elementaräußerung des Universums wie etwa ein Erdbeben, das Rauschen des Meeres, ein blühender Baum, und zieht ihre Kräfte aus den anorganischen und organischen Gegebenheiten eines Landstriches, seiner Bewohner; daher alle Künste nur konzentrierte Repräsentationen derselben sein können bzw. sein sollen. Und eben die edelsten Geister gaben stets ihr Höchstes im engen Anschluß an ihre Heimat, ihr Volk, als den Mutterschoß, dem sie entsprangen. Deshalb werden sie auch von den Menschen begriffen und geehrt. Wer aber schart sich um die atonale „Kunst"-Musik? Ein Grüppchen Dekadenter, die sich insgeheim sogar selbst dabei langweilen, als stramm Organisierte es aber beileibe nicht gestehen dürfen. Immer wieder kann man nur auf die Lehren mehrtausendjähriger Kunstgeschichte verweisen, daß nicht in Vergewaltigung des Materials, nur in seiner von einer Individualität eigentümlich geübten, weise disponierenden Verwendung das „Neue" liegt. Schönbergs Lehren und ihre tönenden Auswirkungen werden heute schon als Petrefakte empfunden, über die das Leben in wenigen Jahren völlig hinweggeschritten sein wird.

Daß der von ihm seinerzeit ausgegangene hypnotische Bann bei den stärkeren Talenten zu weichen und deren gesundes künstlerisches Wesen das Gestrüpp der vielerlei Ismen zu durchbrechen beginnt, erfuhr man mit Vergnügen an Otto Siegl, dessen Kompositionsabend Ur- und Erstaufführungen brachte. Wer das „Molto tranquillo" des Divertimento für Violine, Viola und Cello op. 44 (Weißgärber-Mayr-Quartett), den 1. Satz des Trio für Klavier (Emmy Zopf), Violine und Cello, oder die Marienlieder op. 47 für gemischten Chor a cappella und das Kyrie aus op. 48 (Wiener Madrigalchor unter Prof. H. Enders) schreiben konnte, befindet sich wieder auf dem guten Wege, seinen ursprünglichen Gedanken auch eine verständliche, wirksame Gestalt zu geben.

In der 2. Veranstaltung des Orchestervereins (Dirigent Jul. Lehnert) vernahm man u. a. von Dr. S. Stransky mit pianistischer Bravour vorgetragen ein dreisätziges Klavierkonzert B-Dur, op. 16 von Serge Bortkiewicz: spezifisch russischer Inhalt, der sich aber mit Vorliebe in Tschaikowskyschen Manieren äußert. Vier Uraufführungen an einem eigenen Kompositionsabend mit dem Wiener Symphonieorchester machten einem weitere Stücke dieses Autors bekannt: „Othello", sinfonische Dichtung (eher im Stile der mehr das Seelische betonenden verwandten Schöpfungen Smetanas als der bloß witzigen und artistischen R. Strauß'), weiß den Helden, Desdemona und Jago mit Noten gut zu porträtieren, woraus ein kontrastreiches, wirkungsvolles Gemälde resultiert, das auch anderwärts einschlagen dürfte. Sodann stellte Christa Richter ihr großes Können und warmes Empfinden mit Überzeugung in den Dienst eines dreiteiligen Violinkonzertes, das durch melodische Erfindung (sehr schön das Largo: Poème), klare Struktur und Dankbarkeit der solistischen Aufgabe bei dem herrschenden Mangel an brauchbaren Novitäten dieser Gattung die Beachtung der Virtuosen verdient. Das folgende einsätzige Klavierkonzert (interpretiert durch Maria Neuscheller, St. Petersburg) ist mehr theatralisch-äußerlich geraten und lebt allzusehr von Wagnerismen. Die orientalische Ballettsuite „1001 Nacht" endlich brachte gefällige, russisch-asiatisch gefärbte Tonbilder, aus denen das 5., „Zobeide", durch sein schwärmerisches Geigensolo besonders hervorsticht. Alles in allem: Manifestationen der slawischen Musikseele in ihrer ganzen Weichheit und Schwermut, die sich zwecks Aussprache des westeuropäischen Idioms der 80er und 90er Jahre des vorigen Säkulums beginnt, wodurch nur leicht der Eindruck des Epigonentums hervorgerufen wird — gewiß nicht immer mit Berechtigung.

In einem modernen Liederabend der Kammersängerin L. Weidt fielen Kompositionen von F. Schadler, J. Pomeraniec und J. Daninger durch Stimmungsgehalt, sowie Vertonungen

P. Neudas infolge ihrer stilistischen Einheitlichkeit angenehm auf. Die mitwirkende Pianistin Hedda Ballon entwickelte in W. Niemanns Suite und Liszt-Busonis selten vernommener Figaro-Fantasie bedeutende Technik und Einfühlung. In einem von dem Geiger A. Popovici ausgeführten modernen Kompositionsabend sprachen am meisten 3 Stücke für Violine und Klavier von J. C. Knaflitsch an, die Sinn für Charakteristik und wirksam gebaute Steigerungen verraten.

Eine Zukunftshoffnung der deutschen Opernbühne lernte man im Mozartsaal kennen: Otto Koch-Gaardens edel timbrierten, voluminösen Bariton, für den es scheinbar keine Schwierigkeiten mehr gibt und der in deutschen Balladen, italienischen wie französischen Arien ein dramatisches Temperament äußerte, das die Hörer unfehlbar mitriß.

Äußerst erfreuliche Genüsse empfing man vom Tanzabend Grete Groß, weil diese im Gegensatz zur modischen krampfhaften Originalitätssucht oder Skurrilität schöner Natürlichkeit huldigt und der Gebärdenkunst niemals mehr zumutet als sie zu leisten imstande ist. Schon die nach Tschaikowskyschen Klängen sich tummelnde, in heiteres Licht getauchte „Göttliche Jugend", ein „Orientalisches Fest" von Lio Hans, „Russische Puppen", nach Weisen Rebikoffs sich bewegend, eine Revuenummer — 12 Girls — legten Zeugnis ab von der Erfindungsgabe der Meisterin (die in einer „Espana" von Albeniz solistisch brillierte) und der ausgezeichneten Schulung ihres 80köpfigen Ensembles. Gesteigert erschienen die Leistungen noch in dem zweiaktigen Tanzdrama „Das Tor", dessen psychologisch vertiefte Handlung von Frz. Rebiczek im bunten Wechsel der Geschehnisse dem Pantomimen viele packende Momente beschert. Die Musik dazu war Werken Mussorgskis — hauptsächlich den „Bildern einer Ausstellung" — entnommen, und verlieh sie durch ihre starke Vitalität der Darstellung besonderen Schwung, besondere Suggestibilität. Der ausverkaufte große Konzerthaussaal dankte allen Mitwirkenden, Eugenie Wild-Volek am Klavier inbegriffen, spontan für das Gebotene und demonstrierte durch diese heute ungewöhnliche Teilnahme für das Richtige und Wünschenswerte der hier befolgten Grundsätze.

Zu unseren Bild- und Musikbeilagen

Unsere Bilder stellen den jüngsten und ältesten Bachforscher unserer Zeit dar. Von Wolfgang Graeser, der heute im 22. Jahre steht, aber schon mit 16 Jahren sich in entscheidender Weise mit Bachs letztem Werk, der sog. „Kunst der Fuge", beschäftigt hat, ist im Februarheft, wo sich über dieses Bachsche Werk ein Aufsatz findet, die Rede gewesen. Es bleibt hier nur zu sagen, daß das Leipziger Bachfest, an dem „die Kunst der Fuge" zum überhaupt erstenmal vollständig zu Gehör gebracht wird, am 25. und 26. Juni stattfindet und Graeser über das Werk einen Vortrag halten wird. Der andere Bachforscher ist der bald 77jährige Prof. Bernhard Friedrich Richter, einer der Söhne des ehemaligen Thomaskantors Richter (der allbekannte Harmonielehre-Richter). Obwohl seines Zeichens lediglich praktischer Musiker (langjähriger Gesanglehrer an der Thomasschule und Kantor der Lutherkirche), hat sich Richter in ganz seltener Weise in die Musikgeschichte und im besonderen der von Leipzig vertieft und ist hier, ganz selbständig sich um Archivalien mühend, zu vielen neuen Ergebnissen — vor allem über Bach in seiner Leipziger Zeit — gelangt, so daß denn auch Arnold Schering den zweiten, prächtigen Band seiner Musikgeschichte Leipzigs „Bernhard Friedrich Richter, dem Freunde und Kenner" widmete. Und zu allem hin, Richter ist einer der liebsten Menschen, die z. Z. das Leipziger Pflaster treten.

Als Musikbeilage bringen wir etwas Zeitgenössisches, zwei Lieder eines wenig bekannten Wiener Komponisten, Richard Adler, und zwar sowohl ihrer natürlichen Einfachheit wegen als deshalb, weil bei näherem Zuhören etwas von einem eigenen, stillen Ton in ihnen zu verspüren ist. Und das trifft man wenig genug an. Bei aller Schlichtheit finden sich manche feine und bezeichnende Züge, und ist auch nicht alles von gleicher Vollendung und könnte dies und jenes noch feiner ausgeführt sein, man wird an den Liedern seine Freude haben können.

Neuerscheinungen

Hugo Leichtentritt: Musikalische Formenlehre. 8°, 464 S. mit vielen Notenbeisp. 3. beträchtl. erweit. Aufl. Bd. VIII der Handbücher für Musiklehrer. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Fritz Jöde: Elementarlehre der Musik. Gegeben als Anweisung im Notensingen. I. Teil. 8°, 142 S. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1927.

Hermann Matzke: Musikökonomik und Musikpolitik. Grundzüge einer Musikwirtschaftslehre. 8°, 90 S. Quader Verlag, Breslau 1927.

August Pestalozzi: Bewegungsphysiologische Voraussetzungen zur technischen Beherrschung der Musikinstrumente und des Gesanges und der Weg, sie zu erreichen. Mit besonderer Berücksichtigung der Klaviertechnik. Kl. 8°, 75 S. Verlag Trowitzsch & Sohn, Berlin SW 48.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1926. Herausgeg. von Rudolf Schwartz. 33. Jahrg. Gr.8°, 120 S. C. F. Peters, Leipzig 1927.

Bernhard Bartels: Beethoven. 8°, 386 S. und einen Anhang mit Bildern und Faksimiles. Bd. I der „Meister der Musik". Franz Borgmeyer, Hildesheim 1927.

Ernest Britt: „Gamme Sidérale et Gamme Musicale." (Tonleitern und Sternenskalen.) Frei aus dem Französ. übers. u. m. Fußnoten u. einem Nachwort versehen von Felix Weingartner. Vorwort von Bruno Willy. 8°, 40 S. und 28 Figuren im Text. Rich. Hummel Verlag, Leipzig 1927.

Rudolf Buck: Wegweiser durch die Männerchorliteratur. 8° quer, 148 S. Wilhelm Limpert Verlag, Dresden-A. 1. Marienstr. 16.

Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft. 6. Heft. Ausgeg. zum 5. Max-Reger-Fest in Frankfurt (26. bis 30. April 1927). 8°, 22 S. J. Engelhorns Nachf. Stuttgart. — Außer der üblichen Statistik enthalten die Mitteilungen folgende Aufsätze: W. Harburger: Reger und das irrationale Weltbild — Karl Blessinger: Zur Metrik Regers. — H. Holle: Sinfonietta op. 90, der 100. Psalm. op. 106, Friedr. Martin: Vom Reger-Archiv in Weimar.

Musikhandschriften der Preuß. Staatsbibliothek auf der Internat. Musikausstellung Genf 1927. Katalog mit ausführl. histor. Anmerkungen und einem Aufsatz „Die Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek" von Prof. Wilh. Altmann, dem Bibliothekar derselben.

Erwin Walter: Einführung in Laut und Schrift der russischen Sprache. Mit dem russ. Alphabet in Druck- und Schreibschrift und drei Lautbildern. 8°, 32 S. 2. Aufl. Otto Holtzes Nachf. Leipzig 1926. — Diese praktische und leichtverständliche Einführung dürfte insbesondere dem Musikalienhandel zugute kommen, insofern sie es jedem möglich macht, ohne Kenntnis des Russischen russische Musikkataloge zu entziffern oder selbst zusammenzustellen.

Erich H. Müller: Ludwig von Ramult und seine Oper „Der verzauberte Ring", 8°, 96 S. Zeit-Verlag G. m. b. H., Berlin-Dresden. — Der Verfasser, welcher in dankenswerter Weise schon oft bedeutende zeitgenössische Talente förderte, setzt seine Sammlung „Zur Zeitmusik" mit einer Würdigung Prof. Ramults fort. Der Tondichter, seinerzeit Schüler von Fritz Busch, Mraczek, Josef Haas u. a., hat sich in seiner Heimat schon einen geachteten Namen gemacht und lebt jetzt in Wien. Er schrieb zahlreiche Lieder, sinfonische Dichtungen und Opern, deren eigener Textdichter er ist. K. K.

Besprechungen

Vom „Heiligen" in der Musik

Als „Musica sacra, Bücher vom Heiligen der Musik" gibt Richard Benz, der Verfasser der „Stunde der deutschen Musik" im Verlag von Wilhelm Gerstung, Offenbach a. M., eine Bücherreihe heraus, die er eröffnet mit Wackenroders „Das merkwürdige musikalische Leben des Joseph Berglinger", zwei in einem Bändchen vereinigte Aufsätze desselben Verfassers „Die Wunder der Tonkunst" und „Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik", endlich E. T. A. Hoffmanns unter der Überschrift „Beethovens Instrumentalmusik" zusammengefaßten Besprechungen der C-Moll-Sinfonie und des Trios op. 70. Das sind Hauptschriften der musikliterarischen Frühromantik, künstlerisch wertvoll schon in ihrer sprachlichen Form, vor allem aber als Denkmäler der Musikempfindung jenes frühromantischen Kreises dem Musiker späterer Zeiten denkwürdig. Sie als solche einer größeren Gemeinde wieder leicht zugänglich zu machen — zumal in so sorgsam gewählter drucktechnischer Ausstattung, wie es hier geschieht — ist gewiß verdienstlich. Sie dabei aber heilig zu sprechen, gar an die Spitze einer musikliterarischen Heiligengalerie zu stellen, das ist gerade in der gegenwärtigen Zeit, die den Schiffbruch jener einseitig steuernden Romantik erlebt hat, nur einer überschwenglichen Begeisterung möglich, welche den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen verloren hat und daher auch ohne wirklichen Maßstab für das „Heilige" ist. Lesen wir doch einige Hauptsätze jener romantischen Schwärmereien einmal nüchternen Verstandes: „Es scheinen uns diese Gefühle, die in unserm Herzen aufsteigen, manchmal so herrlich und groß, daß wir sie wie Reliquien in kostbare Monstranzen einschließen, freudig davor niederknien, und im Taumel nicht wissen, ob wir unser eigenes menschliches Herz, oder ob wir den Schöpfer, von dem alles Große und Herrliche herabkommt, verehren. Zu dieser Aufbewahrung der Gefühle sind

nun verschiedene schöne Erfindungen gemacht worden, und so sind alle schönen Künste entstanden." Wir erblicken, „gleich den Kindern, die Welt wie durch die Dämmerung eines lieblichen Traumes". „Dann freu ich mich kindlich über mein eignes, so glorreich verherrlichtes Herz". Nichts anderes als solcher selbstgenießerischer Traum durch die Dämmerung ist nun auch das Leben Berglingers: „Seinen Vater und seine Geschwister liebte er aufrichtig; aber sein Inneres schätzte er über alles, und hielt es vor andern heimlich und verborgen". So kam er denn auf die Idee, „ein Künstler müsse nur für sich allein, zu seiner eignen Herzenserhebung, und für einen oder ein paar Menschen, die ihn verstehen, Künstler sein". Aber wie entwurzelt, entmännlicht, zerquält ihn diese Musik: „Deine wunderbaren Töne, denen ich verzaubert fröhne, haben mein Gemüt verrückt. Löse doch die Angst der Sinnen, Laß mich in Gesang zerrinnen, der mein Herz so sehr entzückt." Das Ende ist Verzweiflung: „Warum wollte der Himmel, daß sein ganzes Leben hindurch der Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde ihn so unglücklich machen, und endlich sein doppeltes Wesen von Geist und Leib ganz voneinanderreißen sollte!" Und das Ende einer Musik, die solcher „Heiligkeit" hundert Jahre lang nachgestrebt hat? Hier das „Horoskop" Arnold Schönbergs (zu finden in einem kürzlich erschienenen Buch „Künstlerhoroskope" von Fritz Werle): „Ein Mensch, der stets um seine eigene Ich-Entwicklung, seinen eigenen Ideen-Kreis mit unerbittlicher Konsequenz bemüht ist, zerrissen und zerquält von inneren Kämpfen um diese Idee, mißtrauisch und feinhörig durch unsinnige äußere Reibungen ..." Möglich wäre, daß man ihm den Vorwurf gemacht habe, ein Umstürzler zu sein, „und doch führt er nur inneres Erbe zu Ende", es ist letzten Endes das Erbe jenes Wackenroder-Kreises.

So hat Benz wohl recht, wenigstens für einen Teil der Gegenwart und in anderm Sinne, als er eigentlich meint, wenn er in einem Nachwort zum „Leben des Joseph Berglinger" sagt: „Wir sind den Weg, den Wackenroder wies, zu Ende gegangen." Aber es ist ein arges Mißverständnis, wenn er fortfährt: „zugleich aber haben wir auch die Musik als geistige Offenbarung verstehen gelernt." Es ist ein nicht minder verhängnisvoller Irrtum, wenn er den Erzromantiker Wackenroder den „congenialen Deuter und Verkünder" der Sinfonien Haydns und Mozarts nennt, dieser durchaus unromantischen, klassisch geistesklaren Musik. Und es heißt endlich nichts anderes als die Musik überhaupt entwurzeln, wenn er in ihr — das ist der Grundgedanke seiner „Musica sacra" — „die echte Nachfolgerin der Religion" sieht. Die Musik könnte der Religion höchstens in der Art „nachfolgen", wie ein Baum, dem das Erdreich unter den Wurzeln in die Tiefe absinkt, dem sinkenden nachfolgt — und in der Grube, ohne Nahrung aus luft- und lichtgetränktem Boden, vermodert. Dr. Rudolf Steglich.

RICHARD WICKE: Die Musik in der künftigen Lehrerbildung. 8°, 24 S. Dürrsche Buchhandlung, Leipzig 1926.

Diese erweiterte Fassung eines auf der Hamburger Reichsschulmusikwoche gehaltenen Vortrags enthält mehr, als der Titel vermuten läßt. Über die musikalische Erziehung und Ausbildung als eine Sonderaufgabe der höheren Schule und der Volksschule, die sich zu einem Teile mit der Neugestaltung der Lehrerbildung berührt, werden planvolle und feinsinnige Ausführungen gemacht. Dabei bleibt alles im Rahmen des praktisch Möglichen, und hat auch in der Einrichtung einer Musikabteilung an der Deutschen Aufbauschule in Weimar einen Niederschlag gefunden. Jeden, der mit dem musikalischen Erziehungswesen zu tun hat, wird die kleine Schrift interessieren. Dr. Paul Mies.

EUGEN TETZEL: Rhythmus und Vortrag. 8°, 112 S. Wölbing-Verlag, Berlin 1926.

Es gibt Bücher, deren Lektüre man mit Fragezeichen und Zweifeln begleitet, von denen man sich aber zum Schluß sagt, daß sie trotz allem lehrreich und nützlich sind. Zu solchen Werken gehört für mich das vorliegende. Tetzel geht davon aus, daß in der heutigen Musikausführung ein bedauerlicher Mangel an Rhythmus und rhythmischem Gefühl herrscht. Und da hat er sicher recht. Er sucht nun nach Mitteln, zur Stärkung dieses Gefühls beizutragen. Er hat gefunden, daß in überaus zahlreichen Fällen Taktstrich und Schwerpunkt sich nicht decken, wodurch Irreführungen entstehen. Seine Bezeichnung „falsche" Taktstriche gefällt mir nicht. Denn wenn z. B. bei Brahms 69% aller Taktstriche „falsch" stehen, so hat eben der Taktstrich hier nicht die Bedeutung, den Schwerpunkt anzuzeigen. Sicherlich wäre für den Unterricht manchmal eine andere Stellung angenehmer. Aber wichtiger als die von Tetzel erstrebte Umsetzung, die in vielen Fällen nur zu neuen Streitigkeiten führen wird, ist es, sich mit derartigen Dingen ernsthaft zu beschäftigen. Tetzels Betrachtungen über Rhythmus, Takt, Motivbau und Großtakt sind da von Wichtigkeit. Man braucht nicht mit allen Einzelheiten übereinzustimmen und kann doch sehr vieles aus dem Buche lernen. Tetzel hat recht: nicht musikalischer Drill und musikalischer Instinkt allein machen den praktischen Musiker aus, sondern es ist dazu auch ernste und anhaltende Beschäftigung mit dem Aufbau und dem Motivleben der Werke nötig.
Dr. Paul Mies.

S. EBERHARDT: Der Körper in Form und Hemmung. 8, 238 S. C. H. Becksche Verlagsbuchhandl. München 1926.

Die gesamte körperliche Persönlichkeit (also nicht nur die Finger, Arme oder Beine) unter der

fortlaufend sicheren Beherrschung durch den Geist in den Dienst jeder Ausdrucks- oder Mitteilungsäußerung zu stellen, das ist letzthin der Kernpunkt dieses aus liebevoller Überzeugung geschriebenen Buches. Der Verfasser geht von dem ihm vertrauten Geigenspiel aus. Er gelangt schließlich auf dem Wege wissenschaftlicher Überlegung und Beobachtung zu der Allgemeingültigkeit des Begriffes „Disposition", „in Form sein". Er verlangt, mit Recht von dem Forscher, also dem Physiologen und Psychologen, der das von ihm begangene Gebiet erschließen soll, daß er Künstler sei. Diesem allein sei das untrügliche Merkmal des Einklangs von Innen- und Außenerlebnis in der Beurteilung seines Werkes zugänglich. Ein klug geschriebenes Buch, das vor allen Dingen Musiker, Musiklehrer und Schüler mit großem Gewinn lesen dürften. Zahlreiche instruktive Abbildungen erhärten die Erkenntnisse des Verfassers. Heinitz.

JOSEF WENZ: Vokalstudien. Heft I, Tenor; mit 257 Einzelübungen und 10 Studien in Liedform. 42 S., gr. 8°. Ernst Bisping, Musikverlag, Münster i. W.

Wir begrüßen die Herausgabe dieser Studien und hoffen auf ihre Erweiterung für andere Stimmgattungen. Der Verf. geht einen pädagogischen Weg, der, in seiner Weise verfolgt, besonders für den eigentlichen Kunstgesang und die Bühne, Vorteile verspricht. In der Form zahlreicher kleiner, durchaus sanglicher und natürlich deklamierter Einzelübungen benützt er den unmittelbaren, wirklichen Ausdruck von Wort und Ton zur Stimmbildung und zu technischen Bewältigungen mannigfaltiger Art. Diese Übungen sind zum Transponieren gedacht und durch einfache Akkordbezeichnungen dafür eingerichtet. Es folgen dann noch Vokalstudien in Liedform, die ihrer Stimmgattung (Tenor) gut angepaßt sind. Auch die methodischen Betrachtungen der Einleitung sind lesenswert und zeugen von lebendiger, seelisch-geistiger Auffassung der Gesangsprobleme.

Martin Seydel.

VAUGHAN WILLIAMS: „The Shepherds of the Delectable Mountains (die Hirten der seligen Berge) A Pastoral Episode founded upon Bunyans ‚Pilgrim's Progress'", Partitur und Kl. A. — Oxford University Press, London.

Bunyans „Pilgerreise", ein auch in Deutschland bekannter, frommer altenglischer Roman, der in tiefsinnigen symbolischen Bildern das Erdenwallen des Christenmenschen schildert, findet seinen dichterischen Höhepunkt in der Szene, da der Pilger zu den Hirten der lieblichen Berge kommt und von hier aus die Tore der himmlischen Stadt gewahr wird. Jene ungestillte Sehnsucht, die durch das ganze Werk geht, findet hier ihren unmittelbarsten aber auch verklärtesten Ausdruck. Wer Williams Eigenart einigermaßen kennt, weiß, daß sein von mittelalterlicher Melancholie befruchteter Impressionismus von dieser Episode besonders stark berührt werden mußte. Und so entstand denn auch eine Art szenischer Kantate, in der sich jene einförmige Sehnsucht in einem ganz eigenen, reinen Ton verkörpern konnte. Ja, das ganze Stück ist eigentlich nichts anderes, als dieser eine Ton. Er klingt gleich anfangs in dem Thema des Bratschen-Solos auf und durchdringt von hier aus vermittelst einer Motivik, die ohne Ausnahme in dem Thema verankert ist, nach verschiedenen Seiten hin das Werk. Selbst in das Halleluja der Seligen und den Schall der Glocken aus der ewigen Stadt mischt er sich und verklingt dann wieder in dem Bratschen-Solo des Anfangs. Es ist im eigentlichen Sinne der Ton der lieblichen Berge, jenem Gefilde der Erwartung angesichts der Zinnen der ewigen Stadt. — Die Besetzung dieser Kantate, deren Kl.-A. auch in deutscher Sprache vorliegt, erfordert 1 Sopran, 2 Tenöre, 2 Bariton, 1 Baß, einen Frauenchor (geteilt), Streichorchester, 2 Flöten, Oboe, Englisch Horn, 2 Trompeten, Harfe, 3 Glocken. Im äußersten Falle genügt aber auch Streichorchester und Harmonium

VAUGHAN WILLIAMS: The Lark Ascending. Romanze für Violine und Orchester. Kl.-A. Ebenda.

Wenn Williams Musik nicht ihre Erfüllung durch einen allgemein bedeutenden Stoff erfährt, so erhebt sie sich kaum über das Niveau eines geschmack- und stimmungsvollen Impressionismus, der eben dadurch seine Grenzen um so deutlicher zeigt. Eine Art Pentatonik wird im impressionistischen Sinne angewandt, wodurch, freilich auf Kosten der Mannigfaltigkeit, vollkommene Einheitlichkeit des Stiles gewahrt wird. Im übrigen aber bietet vorliegendes Werk, das seine Anregungen aus einem Gedicht von George Meredith bezieht, den Violinvirtuosen dankbare Aufgaben, sowohl hinsichtlich der Brillanz als auch der Kantilene. W. Weismann.

WILLY HERRMANN: op. 112, Psalm 66 für Doppelchor (8stimmig). Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

In dieser Psalmkomposition zeigt der Autor eine meisterliche Beherrschung des a-cappella-Stiles. Er nutzt die ungeheure Tragkraft der durch Stimmengewoge belebten Durdreiklänge nach berühmten Vorbildern prächtig aus und geht mit nicht versagender Erfindungsstärke an die musikalische Schilderung der verschiedenen, vom Psalmisten angeregten Stimmungsphasen, so daß es auch an wirkungsvollen Kontrasten nicht fehlt. Er verzichtet dabei auf allzu große Kunststücke in der Polyphonie (Keine Schlußfuge!). Neue Wege bezüglich der Technik des a-cappella-Satzes schlägt er allerdings auch nicht ein.

Jedenfalls ist der Kirche mit diesem sehr dankbarem Werk eine wertvolle Gabe geworden, die weiteste Verbreitung verdient. Theodor Raillard.

CARL SCHÜTZE: Heft 11 des Lehrganges der Sonatinen, Sonaten und Stücke für Klavier zweihändig. Edition Steingräber, Leipzig.

Auch diese weitere Sammlung von 15 weltbekannten, zur pianistischen Ausrüstung gehörenden Klavierwerken der großen Meister Bach, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin bietet dem Musikstudierenden oder Musiktreibenden trefflich ausgewähltes, sorgfältig redigiertes und gut ausgestattetes Material für das vorgerückte Studium. Die Auswahl verrät die Einsicht des erfahrenen Pädagogen, der Text ist rein und zusatzlos gehalten (einige kleine Druckfehler können leicht erkannt und beseitigt werden), der Fingersatz ist tadellos, so daß die übrigens wohlfeile Sammlung allen Kunstjüngern aufs nachdrücklichste empfohlen werden kann. Einzig etwas befremdlich will die Anordnung der zwei Sonaten von Beethoven erscheinen, da sie weder der technischen Schwierigkeit noch der chronologischen Reihenfolge entspricht; doch ist ja diesem geringen Übelstand leicht abzuhelfen, indem man eben op. 28 zuerst vornimmt. Theodor Raillard.

O. WITTENBECHER: Violoncelloschule. Bosworth Edition Nr. 1120.

Diese Schule ist wegen der gedrängten Kürze, mit der der gesamte Übungsstoff bis zum Daumen aufsatz einschließlich behandelt wird, in erster Linie für den Musikliebhaber gedacht. Den Eingang bildet eine knappgefaßte musikalische Elementarlehre, in der die Riemannsche Funktionstheorie Anwendung findet. Der Aufbau des praktischen Teils, der mit Etuden von Kummer, Dotzauer, Nölck und Sevcik, sowie mit Volksliedern und kleinen Vortragsstücken durchsetzt ist, bringt gegenüber den älteren Schulen nichts Neues, ist aber folgerichtig und verrät pädagogisches Geschick. Die Lagen erscheinen allerdings zu summarisch dargestellt. Da der erläuternde Text in vier Sprachen dargeboten wird, wird die Schule in den Kreisen, für die sie bestimmt ist, gewiß Verbreitung finden. Dr. Paul Rubardt.

WALTER HIRSCHBERG: Acht deutsche Volkslieder für Gesang und Klavier. Neue revidierte Ausgabe. N. Simrock G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

Wer Freude an ausgeklügelten Klangformen und -verknüpfungen in einem pianistisch anspruchsvollen Klaviersatz hat, wen der schroffe Gegensatz zwischen der schlichten Melodik dieser Lieder und der meist überladenen Aufmachung der Begleitung nicht stört, der mag an diesen recht unvolkstümlichen Neubearbeitungen hübscher volkstümlicher Weisen Freude haben.

Wer aber meint, solche Melodien müßten aus dem Geiste ihrer Urheber, der gemäßigten Ausdruck und Lauterkeit verkündet, bearbeitet werden — der Klaviersatz dürfe also weniger durch technischen Aufwand als durch eine anspruchsvolle Sparsamkeit wirken, der wird das Heft bald wieder beiseite tun, nachdem er sich an manchem aparten, von Liebe zeugendem Einfall des phantasievollen, aber künstlerisch nicht eben sonderlich disziplinierten Bearbeiters erfreut hat. J. H. Wetzel.

PAUL GRAENER: Drei Intermezzi für Klavier. op. 77. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Graener hat auf dem Gebiet der originalen, nicht arrangierten Klaviermusik nur ganz seltene Gastrollen gegeben (Wilhelm-Raabe-Musik op. 58, Konzert mit Orchester, op. 72); wohl in der Erkenntnis, daß ihm, als dem Meister des lyrischen Musikdramas, die reiche moderne Orchesterpalette ein notwendiger Bestandteil seines impressionistisch aufgelichteten Schaffens bildet. Der Klavierstil und -satz sind ihm auch eigentlich ein wenig fremd geblieben. Um so bewundernswerter, wie er im ersten dieser drei Intermezzi — einem echten Graener in der leidensvollen, schwerblütig-versonnenen und zum Schluß mystisch verdämmernden Innerlichkeit — auch das Klavier zum Klingen bringt. Der letzte Urgrund der drei Intermezzi in Stil und Satz ist, trotz aller freieren und alle Tonartenvorzeichnung verschmähenden Tonalität, Brahms: in Nr. 2 — aus weiter Ferne grüßt Brahms' op. 117, Nr. 3 — braust der Herbstwind über seinen „Kirchhof", und Nr. 3 ist voll von Brahmsischem, leidenschaftlich erregtem und wuchtigem Rhapsodiengeist. Aber auch in ihm steht ein Stück echtesten Graeners: der „leidenschaftlich singende", in die glühenden Farben Wagners und Bruckners getauchte, wunderschöne Mittelsatz. — Nur für innerliche, seelisch und koloristisch feinfühligste Pianisten! W. N.

GRETE GIGLER-ZIERITZ: Zwei Fugen für Klavier. Ries und Erler, Berlin.

Gute Schularbeiten. Durch die sequenzartige Bildung des Themas erhält die erste Fuge etwas Monotones, das durch die rhythmische Gleichmäßigkeit noch verstärkt wird. Eine gewisse Wärme ist der Arbeit nicht abzusprechen. Die zweite Fuge macht den Eindruck des zufällig, nicht bewußt Gestalteten und ist reichlich wirr. G. Kiessig.

KARL HOYER: Toccata und Fuge op. 36 für Orgel. Edition Simrock.

Nicht Renaissance, sondern Fortschritt, der mit einem Burlesco, von der sakralen Orgel abdrängt. Indes gewinnt es eine korrigierte Tendenz durch Verknüpfung mit einer Fuge, welche auf Grund ihres aphoristischen Themas sich zu einem ernsten Zeitbild gestaltet. Nach Wiederaufnahme der Toccata erfolgt ein sieghafter Abschluß. Alles in allem ein wirkungsvolles Stück, welches den Wunsch zurückläßt, der Kunst des Urhebers in überzeitlichen Regionen zu begegnen. Arthur Egidi.

MUSIK IM HAUS. Volksvereinsverlag M.-Gladbach.

Der Volksvereinsverlag setzt seine Bemühungen um die Hausmusik auf anerkennenswerte Weise fort. Ein Kreis jüngerer, vor allem rheinischer Komponisten hat sich um ihn gebildet, deren Bestrebungen in gleicher Richtung gehen und von deren z. T. recht erfreulichen Talenten man manches Gute erhoffen darf. — Von den Neuheiten der letzten Jahre seien hier an erster Stelle die sechs 2stimm. und sechs 3stimm. polyphonen Klavierstücke op. 4 u. 5 von Karl Gerstenberger erwähnt. Sie zeigen gediegenste Schule und, trotz ihrer starken Abhängigkeit von Bach, ein natürliches Leben. Die Themen sind nicht gerade originell, aber gesund und gerade gewachsen; kurz, der Komponist hat guten Grund unter den Füßen, auf dem sich weiterbauen läßt. Er hüte sich aber vor zu vielen Sequenzen („Schusterflecke" nannte man das früher).

Ein weiterer Komponist, der mit einer ganzen Anzahl von Werken in obigem Verlag vertreten ist, ist der Münchener Gottfried Rüdinger. Von ihm liegt hier eine ganz reizvolle Sonatine in a-Moll op. 57a vor, von Rüdinger, der ein großer Zitherfreund ist, ursprünglich für dieses Instrument geschrieben, dann aber in einen ganz original klingenden Klaviersatz gebracht. Der Komponist hat mit Reger, dessen Schüler er war, manches Gemeinsame, so einen gewissen bajuvarischen Ton, oder in langsamen Sätzen manches in der Melodiebildung (Andante cantabile). Doch ist er weit unkomplizierter, im Satze schlanker und mehr dem derb Volkstümlichen zugewandt. Die Sonatine im besonderen ist noch ein gutes modernes Muster für den so selten getroffenen Sonatinenstil. — Sein Klaviertrio op. 50, von der gleichen erfreulichen Frische, läßt eine ungewöhnliche Beherrschung der Formentechnik erkennen. Mit welch frischem Musikantengeist werden da im 1. Satze eine ganze Anzahl von Themen und Motive ausgesät und nach Belieben auf kontrapunktisch-improvisatorische Art verarbeitet, dabei streng im Rahmen der Sonatenform bleibend. Überhaupt herrscht in dem Werk ein festlich-fröhliches Treiben, so eine Art neubayrischer Meistersingerton, man glaubt sich gelegentlich auf einer Kirchweih. Auch katholisch-religiöse Klänge fehlen nicht. Gekrönt wird das Werk durch eine launige Doppelfuge, deren Thema sich schon im Scherzo (übrigens der reinste Jahrmarktsbetrieb) ankündigt. Inmitten dieser Urwüchsigkeiten ruht aber ein Largo mit einer fast inbrünstigen C-Dur-Melodie im Mittelteil, still und weihevoll wie ein katholischer Dom. — Es ist eine Freude, solch kerngesunder Musik heute zu begegnen, und man kann die Kammermusikvereinigungen nur angelegentlichst darauf aufmerksam machen.

Ebenfalls ein Klaviertrio (G-Moll, op. 4) liegt von einem jugendlichen Komponisten, Karl Kraft, vor. Hier zeigt sich ein ungewöhnlich frühreifes und elementares Talent. Mit einer Lebhaftigkeit, Frische und Unbekümmertheit wird hier musiziert, als ob das ganze Debakel der letzten 10 Jahre nicht stattgefunden hätte. Man nimmt etwa Einflüsse von Brahms wahr, indessen ist die Musik in einer so freien Luft gewachsen, daß sich dererlei ganz selbstverständlich ausnimmt. Eine Abendkantate über den Choral „Die Nacht ist kommen", op. 15 desselben Komponisten eignet sich namentlich für kleinere Verhältnisse. Der Text ist weniger geistig als musikalisch bezwungen, das Ganze aber ist eine schöne stilistisch geschlossene Arbeit.

Im gleichen Verlage sind noch folgende Werke erschienen, die näherer Ausführungen nicht bedürfen:

H. Kocher-Klein: Suite für Cello allein. op. 12. — Drei Sätze im alten Suitenstil.

Resonet. Alte deutsche Weihnachtslieder im Satze zu vier gem. Stimmen. Von Johannes Hatzfeld. Musica Orans, Heft 4. — 36 Lieder verschiedener Zeiten, namentlich des 17. Jahrh., werden hier in charaktervollen Chorsätzen dargeboten. Sehr schöne, gesangliche Stimmführung.

Aus der Cembalozeit. Klavierstücke alter Meister, frei bearb. von Karl Herm. Pillney. II. Folge. — Das Heft enthält Stücke von Porpora, Caldara, Francoeur, Eberlin, Bach und Mozart. Pillneys Bearbeitungen mit ihren zahlreichen Oktavengängen u. a. stützen sich auf den Klang des volltönenden modernen Flügels. Daß dabei der intime Reiz so mancher Stücke darunter leidet, ist offensichtlich.

Hausmusik der Familie Bach. Aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach zusammengestellt und der praktischen Ausführung angepaßt von A. Schmid-Lindner, 1. Teil: Klavierstücke. 2. Teil: Gesänge. — Der 1. Teil enthält vor allem die zweistimmigen Sätze aus dem Notenbüchlein, kleine entzückende Stückchen, die man ebenfalls gern in einer weniger volltönenden Gewandung, als der, die ihnen der Herausgeber angedeihen ließ, gesehen hätte. Auch sonst werden sich strenge Bachkenner an mancherlei Bearbeitungsfreiheiten stoßen.

H. Lemacher: Die zierliche Geige. Melodram aus W. 32.

Walter Berten: op. 2. Brautlied „Wo Du hingehst" für eine Singst. mit Orgel oder Klavier. — Primitive Melodik — geschraubte Begleitung.

Johannes Hatzfeld: Kling Klang Kloria. Ein kleines Maispiel mit Liedern und Tänzen für 3st. Kinderchor.

Karl Gerstberger: Sechs Kinderlieder aus des „Knaben Wunderhorn". Als Kanon für 3 Sopranstimmen vertont. — Hübsch, aber mehr instrumental als vokal.

Gottfried Rüdinger: Gigel junk. 7 Kinderlieder von Hoffmann von Fallersleben für hohe Stimme und Klavier. op. 59. — Rüdinger dürfte kaum Vokalbegabung haben. Wilh. Weismann.

Kreuz und Quer

Deutscher Kongreß für Kirchenmusik in Berlin

Auf Veranlassung des Ministers für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung fand der „Deutsche Kongreß für Kirchenmusik" vom 19.—21. April in Berlin statt. Zu den wichtigsten Problemen der Kirchenmusik nahmen musikwissenschaftliche und theologische Fachmänner beider Konfessionen in einer Reihe von Vorträgen Stellung; ein protestantischer und ein katholischer Gottesdienst sowie Konzerte machten mit Denkmälern der kirchlichen Tonkunst vertraut. Herr Generalsuperintendent Gennrich forderte in seinem Vortrag über „die gegenwärtigen Bedingungen für die Vorbildung unserer Kirchenmusiker" vor allem das Bündnis von Kirchen- und Schulmusik sowie besondere Ausbildungsstätten für Kirchenmusiker, wie sie in geringer Zahl unter dem Namen der Kirchenmusikschulen bereits bestehen. Ein Vortrag von Prof. Smend, der persönlich zu erscheinen verhindert war, behandelte die Beziehung von Prediger und Kirchenmusiker und forderte beider gleichberechtigte Stellung, wie sie in dem Verhältnis Luthers zu Walther oder Paul Gerhardts zu Johannes Crüger vorbildlich gewesen ist. Man ging auch auf die Fragen der musikwissenschaftlichen Bildung der Organisten und Chordirigenten ein, zu welcher Hans Joachim Moser (Heidelberg) einen wertvollen Beitrag lieferte. Mehrfach wurde darauf hingewiesen, daß der Organist nur allzuoft durch stillose Vor- und Nachspiele, der Prediger durch falsche Wahl der Lieder die organische Einheit des Gottesdienstes störe. Johannes Wolf (Berlin) besprach die Aufgaben des Kirchenmusikers in historischer Beleuchtung und erwähnte dabei zugleich die wichtigsten kirchenmusikalischen Formen aller Zeiten. Der Freiburger Musikhistoriker Gurlitt redete, ausgehend von Raffaels Gemälde „Heilige Caecilia", welches er für die Musikanschauung des Mittelalters symbolisch hielt, über die Grundlagen der Orgelkunst von Scheidt bis Bach und umriß dabei deren drei Entwicklungsstufen scharf. Von katholischer Seite sprach Lechthaler über die Funktionen des Organisten im Gottesdienst und betonte dessen Bedeutung als Baumeister des liturgischen Gesamtkunstwerks, das er als das prächtigste pries, weil darin alle Künste zusammenwirken. Prof. Wagners Ästhetik des Gregorianischen Chorals, zu dessen Vortrag Pater Johner wertvolle Anregungen gab, schilderte die Lebenskräfte, die diesem Gesang innewohnen und nannte den Ursprung seiner nie versiegenden Wirkung seine Überzeitlichkeit, Überörtlichkeit und Überpersönlichkeit. Schließlich seien noch die Vorträge des Hymnologen Müller aus Paderborn erwähnt: der eine handelte über die Polyphonie des 16. Jahrhunderts und ging kurz auf die Bedeutung der Niederländer und Venetianer ein; ein anderer hatte das Kirchenlied zum Thema. Eine Ausstellung wichtiger kirchenmusikalischer Drucke, welche Johannes Wolf in einer Führung erklärte, steigerte noch die Bedeutung des Kongresses und das Interesse seiner Teilnehmer.

Hanns Hermann Rosenwald.

Trennung von Schule und Kirche auch in der Musikerausbildung?

Aus Berlin wird uns geschrieben: Videant consules usw., denn es unterliegt kaum einem Zweifel, daß gegen die Kirchenmusik, d. h. gegen die Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, dem ehemaligen Institut für Kirchenmusik, ein entscheidender Schlag geführt werden soll. Das war die Ansicht der meisten näheren Beteiligten des an Ostern abgehaltenen Kongresses für Kirchenmusik, der zwar im Auftrag des zuständigen Ministeriums einberufen, die Regierung aber „abwesend" zeigte und weiter nichts als ein Interesse derselben für Kirchenmusik vortäuschen sollte. Schon in seiner Schrift „Musikerziehung und Musikpflege" hatte L. Kestenberg, der seine Aufgabe ja in nichts anderem erblickt, als die Grundsätze seiner, der sozialdemokratischen Partei, auch in der Musik durchzuführen, ganz offen ausgesprochen, daß für Unterhalt der dem „kirchlichen Kult dienenden Institute zu sorgen, Pflicht der Kirchengemeinden sein müsse". Man hat damals, in einer Zeit größter Verwirrung, dieser mit ruhigem

Zynismus geäußerten Ansicht viel zu wenig Beachtung geschenkt, ein geschlossenes Auftreten aller in Betracht kommenden Kreise wäre nötig gewesen. Was bedeutet eine Trennung von Schul- und Kirchenmusik, d. h. ein Überlassen der letzteren dem Zufall oder doch unsichersten Verhältnissen? Daß eine Verbindung gelöst werden soll, welche die Grundlage für die Größe der deutschen Musik geworden ist, eine Verbindung weiterhin, die gerade heute, wo es sich unter den Kirchenmusikern, sowohl den Organisten wie den Kirchenkomponisten, in so erfreulicher Frische von neuem regt, wiederum von grundsätzlicher Wichtigkeit für die deutsche Musik werden kann. Ein Verbrechen von nicht wieder gut zu machenden Folgen soll an dieser verübt werden, wenn die Schulmusik der Hochschule für Musik mit entnervten und völlig undeutschen Direktoren wie Schreker angegliedert, dem ehemaligen Institut für Kirchenmusik aber die Hilfe des Staates entzogen würde. Vor allem liegt die Gefahr in der Trennung überhaupt, die sich immer weiter auswirken müßte. Wann werden endlich Männer zu Hütern der deutschen Musik bestellt, die im Sinne dieser ihre Entschlüsse fassen. Ist's nicht schon eine Schmach daß man immer wieder in Furcht vor einem neuen Schlag gegen die deutsche Musik leben muß? rs.

Von den zwei französischen Opern-Einaktern,

die am Neuen Theater zu Leipzig ihre deutsche Uraufführung erlebten, kommt für Deutschland nur Der Ruf des Meeres von Henry Rabaud (geb. 1873), dem derzeitigen Direktor des Pariser Konservatoriums, in Betracht. Dieses Werk, 1924 geschrieben, gibt immerhin zu denken und zwar seiner seelischen Beschaffenheit wegen. Rabaud ist völlig heil durch die Wirrnisse unserer Zeit gekommen, es ist ihm, kurz gesagt, um weiter nichts zu tun, als um eine echt seelische Musik, zu welchem Zwecke er sich einen seelisch sogar überbeschwerten Stoff von größter, aber eindringlicher Einfachheit ausgesucht hat. Man ist auch geradezu verwundert, daß ein heutiger Komponist nach derartigem langt. Eine Mutter in einem Fischerdorf verliert auch den letzten ihrer zahlreichen Söhne, nachdem sie eben erst über den Verlust des vorletzten hinweggekommen ist. Nun kann ihr nichts mehr geraubt werden, „künftig werd' ich nicht mehr ganze Nächte hier wachen, weinen und beten bei einem starken Wind aus Südwest.... Schweigsam werd' ich nun, tiefe Stille zieht herein, wie Grabesruh in langer Winternacht." Das Werk fesselt sozusagen vom ersten Takt an, wie schon gesagt, durch den starken seelischen Ton, weiterhin durch eine kluge kompositorische Anlage — jede Szene hat, bei aller Einheitlichkeit des Ganzen, ihren besonderen Charakter —, dann aber auch durch eine überlegene Mischung verschiedener Stilarten. Rabaud ist durch den Impressionismus durchgegangen, ihm aber keineswegs verhaftet, und so verwendet er ihn nur gelegentlich, aber mit bewußter Vorsicht, ferner aber zur Dämpfung seines stark durch Wagner beeinflußten Innern. Er arbeitet auch ausgiebig mit leitenden musikalischen Gedanken, das Prinzip des Leitmotivs frei aufgreifend. Ist manches harmonisch von größter Einfachheit, so einiges andere von moderner Freiheit. Kurz, überall sieht man einen Komponisten am Werke, der über der Sache, d. h. den verschiedenen Strömungen steht, und mag man Rabaud, wie es etwa in Frankreich geschieht, einen Eklektiker nennen, er ist dennoch eine starke Persönlichkeit, die von innen heraus arbeitet. So ist denn auch der Eindruck des Werkes stark und nachhaltig.

Ganz anderer Art Das Zauberwort (L'Enfant et les Sortilèges), eine lyrisch-phantastische Begebenheit in zwei Bildern von Maurice Ravel (geb. 1875) ein witzig sein wollendes, gesuchtes und aufdringliches Fabrikat moderner Prägung, bei dem man sich insofern über sich freut, als man es instinktiv von sich weist und zwar nicht nur der Musik, sondern auch der ganzen, gesuchten und fabrizierten Originalität wegen. Wenn der Franzose, und hier im besondern der jüdische Franzose, kindlich sein will, so hat man immer das Gefühl, man habe es mit den Darwinschen Vorfahren der Menschen zu tun, die aber trotzdem Menschen sein wollen. Hier steigert sich dieses Gefühl der Abneigung bis zu dem des Ekels, obwohl es sich oder besser, weil es sich um ausgesuchte Harmlosigkeiten handelt. Ein unartiges Kind schlägt in seiner Stube alles kurz und klein, die mißhandelten Gegenstände bekommen aber Leben und setzen das Kind in Furcht,

das denn auch schließlich in sich geht. So etwas kann natürlich nur ein Musiker mit natürlicher, angeborener Kindlichkeit behandeln, der sich in das Phantasieleben eines Kindes einzuleben vermag; zeigt aber jeder Takt, daß man es mit einem raffinierten, innerlich völlig abgegriffenen und lediglich artistischen Künstler zu tun hat, so stellt sich eben das obengenannte Gefühl ein. Denkt man aber noch daran, daß Ravel, der in seiner Bedeutung als Instrumentalkomponist durchaus nicht unterschätzt sei, sich anläßlich des Beethoven-Jubiläums in einer schamlos-frivolen Art über Beethoven äußerte und zwar in einer sehr verbreiteten deutschen Zeitschrift (Die literarische Welt), die jedermann, also auch der Leitung der Leipziger städtischen Theater, zu Gesicht kommen konnte, so wundert man sich lediglich darüber, daß das Stück, in seiner Wahl überhaupt ein Fehlgriff, nicht kurzweg abgesetzt wurde. Das wäre die eines deutschen Theaters einzig würdige Handlungsweise gewesen, haben wir aber überhaupt noch eine wirklich deutsche Oper in Leipzig? So ziemlich alles, was deutsch heißt, wird als zweitklassig behandelt. Webers wird anläßlich seines Jubiläums mit einer unmöglichen Oberon-Aufführung gedacht, Gluck, soweit er Berücksichtigung findet, erhält ebenfalls zweite Besetzung, an Wagners Todes- und Geburtstag führt man „Jonny" auf, spielt ferner Gounods „Faust" mit mehr Geigen als die „Meistersinger", anläßlich der Beethovenfeier kommt es zu nichts als zu einer „Fidelio"- und — dafür kann die Opernleitung nichts — einer verfehlten Aufführung des „Egmont". Gut, man besitzt z. Z. keine für Goethe geeigneten Schauspieler, warum gibt man nicht „Die Ruinen von Athen"? Man studiert Samson und Delila, Faust und Margarete, Mignon mit ersten Kräften ein und inszeniert die Werke teilweise neu, Goetz mit seiner Widerspenstigen muß sich schon behelfen. Einlösungen alter Schulden, wie die überhaupt erste Leipziger Aufführung von Pfitzners „Palestrina", einer Händelschen Oper, werden nicht eingelöst, außer „Jonny spielt auf" — der übrigens bereits bei der etwa zehnten Aufführung angelangt ist und fortwährend volle Häuser erzielt — kommen nun Franzosen daran und zwar auch mit einem so überflüssigen, abgeschmackten, dabei szenisch überaus anspruchsvollen Werk eines Komponisten, der über einen der größten deutschen Meister seine frivolen Witze reißt, die ein echter französischer Komponist, und gleich der größte, Hektor Berlioz, vermutlich tätlich beglichen hätte. Es kriselt ja etwas an der hiesigen Oper, in einer Versammlung des ganzen Personals wurde — vor allem wegen der Massenentlassung von 16 Künstlern — Brecher mit erdrückender Mehrheit ein Mißtrauensvotum ausgesprochen, was anderwärts entscheidend wäre. In Leipzig haben wir aber andere Verhältnisse.

Von den Aufführungen der beiden Werke stand die des Rufs des Meeres auf vollster künstlerischer Höhe und überzeugte gerade durch die Echtheit der ganzen Wiedergabe. Wohl drückte Brecher an mancher Stelle zu sehr mit dem Orchester auf die Singstimmen, die Sache aber klang. Die vier Hauptpersonen, besonders die Mutter von L. Dörwald, waren alles geschaute Gestalten. Hingegen läßt sich dem Zauberworte mit seinen vollkommen unnatürlichen, unkünstlerischen Revue-Anforderungen nicht wirklich beikommen. So viel Mühe sich Brügmann mit dem szenischen Apparat auch gab, es bleibt bei frostigem Witz. Und diese unsäglichen Mühen, großen Kosten, die Beschäftigung des halben Theaters wegen des Werkes eines französischen Beethovenschänders.

Battistini, „Adelaide" und das deutsche Publikum

Mattia Battistini, der berühmte, über siebzigjährige italienische Bariton, reiht seinem „letzten" Auftreten immer wieder ein neues an, worüber man sich an und für sich ja nur freuen kann. Letzthin konnte man ihn auch Beethovens „Adelaide" vortragen hören, also als deutschen Liedsänger kennen lernen. Der Vortrag war einfach katastrophal: Aus dem innigen Natur-Liebesgesang wurde eine stärkst aufgetragene italienische Opernarie gemacht, das Ganze und vor allem der Name „Adelaide" hörte sich so an, als stünde ein Opernheld mit gezücktem Dolch vor seiner Diva, um sie zu ermorden. Denn nicht wie eine Faust, sondern wie ein Dolch zum Auge paßte dieser Vortrag zu dem Beethovenschen Gesang. Man erkannte wieder einmal, daß Innerstes der deutschen Seele von einem Vertreter eines anderen Volkes weder verstanden noch erfühlt wird, worüber man sich ein für allemal klar zu sein hat. Sich gerade in die deutsche

Seele hineinzuleben, fällt einem ausländischen Künstler auch nicht ein, während es der deutsche, und oft mit Glück, zum mindesten versucht. Bezeichnender als Battistini war aber noch in gewisser Beziehung das deutsche Publikum, das auch dem Vortrag dieses Stückes frenetisch zujubelte, völlig unkundig darüber, was der berühmte italienische Sänger aus dem deutschen Gesang gemacht hatte. Das nun wäre in Italien einem bekannten Stück gegenüber so gut wie unmöglich; kein noch so bedeutender deutscher Sänger könnte z. B. eine Verdische Arie in gleichem Maße verkehrt singen, ohne baldigst unterbrochen zu werden. Unsre musikalische Kultur liegt nun einmal im Argen, wir kennen uns selber nicht.

Das deutsche Publikum und die ausländischen Musiker

Deutschland ist jetzt das Land der größten Gegensätze! — Amerika das Land der unbegrenzten Möglichkeiten! — Beides zusammen vermengt, ergibt jetzt das deutsche Publikum, welches die Tanzlokale und sonstigen Vergnügungshäuser füllen soll — und manchmal auch füllt. Dieses Publikum besteht nun zumeist aus der modernen deutschen Jugend, aus Lebemännern — Jünglingen — Lebefrauen — Dämchen oder dergleichen Abstammungen.

Die sogenannte deutsche Jugend, welche eigentlich die Hoffnung und die Zukunft unseres deutschen Vaterlandes sein sollte, verlangt nun ausgerechnet ausländische — amerikanische — Negermusik oder dergleichen. Am liebsten natürlich auch ausländische Musiker aller uns feindlichen Nationen, mit möglichst recht phantastischen, fremdartig und hochtönenden Namen. Die Inhaber dieser Vergnügungslokale behaupten nun, sie müßten den Wünschen dieses Publikums unbedingt nachkommen, sonst wären ihre Lokale leer. O du trauriges, armes Deutschland, du sollst nun so im Völkerbund vertreten werden!

Unsere guten ernsthaften deutschen Musiker sitzen zu Hause und leiden Not, wenn sie sich nicht selbst ausländisch umtaufen, indem sie einen möglichst romanischen Namen annehmen oder den abgefärbten Negerschwindel selbst mitmachen. Ist es denn nur möglich, daß man so viele zweifelhafte ausländische Musikkapellen nach Deutschland hereinlassen kann, welche unsern deutschen Musikern doch nur die Existenz wegnehmen! Gibt es denn gar kein Mittel, diesen Unfug zu bekämpfen? —

Den vielen deutschen Musikern, welche vor dem Weltkriege in der ganzen Welt ihre Kunst betätigen konnten, hat man in den meisten Feindbundstaaten die Ausübung ihres Berufes erschwert oder gar verboten. Nur in Deutschland dürfen diese fremden Nationalmusiker ungehindert Jazz- und anderes Getöse vollführen. Wie viel russische Gesang- und Musikgesellschaften reisen jetzt in Deutschland herum und locken das unbegreifliche deutsche Volk und Publikum in die Konzert- und Theaterlokale. Ich selbst ließ mich einmal verführen, eine derartige Veranstaltung in einem Großstadtvarieté zu besuchen. Der russische Ansager, welcher einigermaßen deutsch sprach, machte sich noch über das deutsche Volk lustig, obgleich die Leistungen der russischen Truppe hundsmiserabel waren. Der Ansager redete u. a. folgendes: er hätte „deutsch" mit einem Deutschen in Berlin gesprochen — „denn es gäbe auch noch Deutsche in Berlin". Die meisten Besucher verstanden diese versteckte Pille nicht. Wenn der Mann auch in gewissem Sinne recht hat, so ist es doch ein starkes Stück, wenn dieses ein Ausländer dem deutschen Publikum ins Gesicht sagt. Und dieses anwesende deutsche Publikum nahm es unbegreiflicherweise ruhig hin, was dieser eingebildete Russe ihnen kaltlächelnd sagte. Ich verließ mit meiner Frau entrüstet den Saal, denn bei dieser ausländischen musikalischen Kultur hatte ich nichts zu verlieren.

Wenn man eine gediegene echte deutsche Salonorchester-Kapelle hören will, da muß man schon in ein Kleinstadtcafé gehen. In den Großstädten herrschen in erster Linie die ausländischen, kostümierten oder unkostümierten Musiker vor oder die „vaterlandsliebenden" deutschen Musiker verleugnen ihre Abstammung durch allerlei irreführende Reklamemittel.

Wem soll man nun die Schuld hauptsächlich geben? — Ich meine, zuerst hat das Publikum, das sich aus meinen, in den ersten Zeilen angegebenen Klassen zusammensetzt, die Hauptschuld. Denn die Vorliebe für Ausländerei, die schon vor dem Kriege unser Unglück war, feiert

in diesem Publikum jetzt wieder in verstärktem Maße die hohnlachendsten Triumpfe. Könnten da nicht die Regierungen oder die Kultusministerien in belehrendem oder vorteilhaftem Sinne eingreifen und Maßregeln treffen?

Auch die Wirte müßten den Mut haben, den Anmaßungen und Wünschen dieses Publikums entgegenzutreten und ihnen eine Schranke vorlegen. Am besten geschähe es durch Inserate der betreffenden Vergnügungsstättenbesitzer mit dem Hinweis: „Der Notlage und Existenzlosigkeit der deutschen Musiker entsprechend, beschäftige ich von jetzt ab nur reichsdeutsche Musiker. Das Publikum bitte ich seine Ansprüche danach einzustellen — usw.“ im ähnlichen Sinne.

Haben nun unsere guten deutschen Zusammenspiel-Künstler noch einigermaßen deutsches Nationalbewußtsein, so mögen sie die Wirte darin unterstützen und in ihrer Kunst echt deutsch und stubenrein bleiben und wirken. Denn wenn die deutschen Musiker ehrlich sein wollen, so dürfen sie den ausländischen Hokuspokus nicht selbst mitmachen, sondern sie müssen immer nur an unsere deutsche Kultur und Musik denken. Wenn das deutsche Volk und die Gast- und Vergnügungsstättenwirte sich von der Ausländerei und den ausländischen Musikern abwenden, so gehen diese Kapellen von ganz allein wieder aus Deutschland heraus, wenn sie sehen, daß man sich nicht mehr von ihnen „dumm“ machen läßt, wie ich es damals im Varieté von dem blasierten Russen hören mußte. Das deutsche Volk darf nicht mehr an die ausländische Musikmacherei glauben und auch sich nicht mehr von den ausländischen Musikkünstlern verblüffen lassen. Und so weit muß es denn doch kommen. Roderich Regidür.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Oedipus“, Oper von Strawinski nach dem gleichnamigen Drama von Sophokles (Paris, Russisches Ballett).

„Antigone“, Oper von Honegger (Paris, Komische Oper).

„Le Ballet de Dix“ (Das Ballett der Zehn) von Auric, Delannoy, Ferroud, Ibert, Milhaud, Poulenc, Ravel, Roussel, Fl. Schmitt, Roland-Manuel (Paris).

„Beethoven-Tanzfeier“ von Rudolf von Laban (17. Juni, Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927).

„Belsazar“, Oratorium von Händel (Breslau, szenische Urauff.).

Konzertwerke:

Curt Beilschmidt: op. 48. „Alpenquintett“ für Bläser (Leipzig, Gewandhaus-Bläserquintett).

H. Hiecke: Divertimento für 7 Blasinstrumente (Bläser des Wiesbadener Kurhausorchesters).

Rich. Strauß: „Panatheneenzug“ für Klavier und Orchester (Paul Wittgenstein).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Das Himmelskleid“ von Wolf-Ferrari (München, s. S. 363).

„Bilder aus der „Musik-Hall“, Ballettsuite von Gabriel Pierné (Paris, Große Oper).

„Bacchanale“, Ballett von Ebbe Hamerik (Antwerpen, Kgl. Oper).

„Das Zauberwort“ von Ravel (Leipzig, s. S. 355).

„Der Ruf des Meeres“ von H. Rabaud ebenda, s. S. 355).

„Madame de Challant“, preisgekrönte Oper von Carmine Guarino (Mailand, Scala). Das Werk trug 1925 den großen italien. Staatspreis davon. Nach dem Urteil von Fachleuten erreicht die Musik aber kaum das Mittelmaß, während das Libretto von primitiver, blutrünstiger Theatralik geradezu strotzt.

„Romeo und Julia“ von Zandonai (reichsdeutsche Urauff. Mainz, s. S. 363).

„Das Wunder“, Oper von Josef Eidens, Text von Willi Aron nach Björnsons „Über die Kraft“ (Dortmunder Stadttheater). — „Gesungene Philosophie“ schreibt die Rhein. Westfäl. Zeitung.

„Prometheus“, heroisches Tanzspiel von Hubert Pataky Handlung von Max Terpis (Wiesbaden, Kurhaus).

„Der Dudelsackspieler“ von Jaromir Weinberger (Prag).

Konzertwerke:

Florent Schmitt: „Staatsbeamter MCMLXII“, satirische Orchestersuite zu einem Film (Paris, Lamoureux-Konzerte).

Kodály: Psalmus hungaricus (reichsdeutsche Urauff. in Hagen unter GMD Richter).

Hansmaria Dombrowski: Messe für 3stimm. Frauenchor und Orgel (Münster).

Otto Jokl: Sonatine für Violine und Klavier (Wien, Gesellschaft für neue Musik).

Josef Achron: Violinkonzert (Philadelphia).

Franco Alfano: Streichquartett (Neapel).

Kornelius Czarniawski: „Sinfon. Legende“ für Orchester (Wien).

Josef Reiter: Große Ostermesse op. 137 für Chor, Soli und Orchester (Salzburg, Domkirche.) Salzburger Liedertafel anläßlich ihres 80jährigen Bestehens.

Hindemith: Spielmusik. Drei Sätze im konzertanten Stil mit Solooboe und Solobratsche (Donaueschingen). Das Werk bekennt sich zu den Bestrebungen der Jugendbewegung.

Wolfgang Jacobi: Streichquartett D-Moll op. 14 (Berlin, Kammermusikvereinig. des Vereins ehemal. Hochschüler).

Victor Korda: „Die Stunde der Befreiung“, proletarisches Oratorium für Orchester, Orgel, Soli und Sprechchor, Text von Josef Luitpold (Wien, Konzerthaus).

Siegfried Kallenberg: Serenade für Flöte, Horn und Klavier (Morgenveranstaltung des Residenztheaters München); Sechs Stücke aus dem Marienleben von R. M. Rilke für Alt, Bariton, Streichquintett und Orgel (Verein für zeitgenössische Musik); Konzertante Fantasie für Klavier und Orchester (Deutsche Stunde in Bayern); „Christi Tränen“, eine kleine Passionsmusik für Soli, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel (Münchener Bachverein).

Hans W. David: Musik für Kammerorchester (Düsseldorf).

Kurt Striegler: Sinfonie in C-Dur mit Schlußchor (Dresden, Staatskapelle).

Josef Haas: Deutsche Vesper für gemischten Chor a cappella (München).

Gottfried Rüdinger: „Mariä Mitleiden“. Passionskantate op. 70 für gemischten Chor, Violine und Orgel (Münchener Tonkünstlerverein, Domchor unter Prof. Berberich).

H. M. Strickland: I. Sinfonie (reichsdeutsche Urauff. in München unter Kapellmeister Elmendorff).

Gg. Havemann: „An der Müritz“, sinfon. Dichtung (Rostock).

Hugo Kaun: Ballade für Männerchor mit großem Orchester (Breslau, Spitzerscher Männergesangverein).

Bernhard Lobertz: Märchensuite für kl. Orchester (Wiesbaden).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Über den Gewandhauswinter ist noch ein abschließendes Wort zu sagen. Von den 20 Konzerten hat der Hauskapellmeister, W. Furtwängler, dreizehn geleitet, eine etwas größere Zahl als im Vorjahr, drei Konzerte standen unter B. Walter, zwei unter F. Weingartner, weitere zwei unter K. Straube, d. h. das eine, die Aufführung der Beethovenschen Missa, übernahm im letzten Augen-

blick Dr. G. Dohrn aus Breslau. Das war insofern zu bedauern, als die ungemeine Arbeit, die Straube der Einstudierung des Werkes hatte angedeihen lassen, einem anderen Dirigenten zugute kam, der sie aus naheliegenden Gründen für seine Zwecke nicht voll ausnützen konnte. So ist zu wünschen, daß dieses Werk, mit dem man so wie so nie fertig wird, möglichst nächstes Jahr nochmals geboten wird. Es war übrigens aller Ehren wert, wie Dohrn sich aus der Sache zog. Die Orchesterkonzerte unter Walter und Weingartner erschlossen keine neuen Werke, denn die von ersterem gebotene Pulcinella-Suite von Strawinski hat bereits Scherchen in Leipzig gebracht, man verliert aber überhaupt nichts, so man diese aufgeputzte Bearbeitung von Stücken Pergolesis nicht kennt. Walter ist auch dieses Mal überaus warm gefeiert worden, am stärksten nach dem Vortrag der ersten Sinfonie Mahlers, die — ich wohnte dem Konzert nicht bei — den stärksten Eindruck hinterließ. Ein kleineres Werk, Mozarts kleine Nachtmusik, hatte ein Jahr zuvor auch Furtwängler geboten, und so fein Walters Vortrag war, Furtwängler gab das entzückende Werk noch etliche Gran vornehmer. Auch Schuberts C-Dur-Sinfonie, die den Abschluß der drei Konzerte bildete, war nur ein relativer Höhepunkt; diese Romantik liegt dem ausgezeichneten Dirigenten nur teilweise, er versah es gleich anfangs durch zu langsames Zeitmaß. Schade, daß Walter keinen Beethoven dirigierte; die Eroica wäre durchaus am Platze gewesen. Es zeugt immerhin noch von Weingartners Kraft, daß er sein einstiges Paradepferd, den Lisztschen „Tasso“, noch so zu geben vermag, daß man wiederum von dem Werk gepackt wird. Die förmlich zum „Sprechen“ gezwungene Musik mutet heute fast wie ein Neues an. Etwas matter, akademischer war Mozarts G-Moll-Sinfonie; die neueren Dirigenten wissen Mozart mit schärferer Akkuratesse und auch blühender im Ton zu geben. Der zweite Abend war dann ein Beethovenkonzert. Straube leitete — an Stelle Dr. Göhlers — mit ganz kleinem Orchester ein sehr gelungenes Kammermusikkonzert, das lediglich alte Musik brachte; ein herrlicher Händel und Bachs A-Moll-Tripelkonzert, dessen Dämonie die Solisten (Rohden, Münch, Fischer) aber nicht recht beikamen, waren die Hauptwerke. Im letzten Konzert mit der 9. Sinfonie Beethovens stand dann wieder Furtwängler am Pult; der Höhepunkt lag tatsächlich in den geradezu dithyrambisch gegebenen Chören bei vorzüglichem Vokalquartett. Aus den früheren Furtwängler-Konzerten ist noch zu erwähnen Casellas Partita für Klavier und Orchester (mit dem Komponisten am Flügel), die aber lange nicht so durchschlug wie am Züricher internationalen Fest, wo sie innerhalb von Nieten gespielt worden war und deshalb wie eine Oase wirkte, eine Erfahrung, die immer wieder zu machen ist. Nächsten Winter hoffen wir Furtwängler in aller Frische und Einzigkeit, aber auch mit einem wirklich durchgearbeiteten Programm seines Amtes walten zu sehen. Die Programme verlangen eine Auffrischung gerade auch aus dem Gebiet der früheren Literatur. Dräsekes Tragica z. B., seit Jahren versprochen, fehlt immer noch.

Von den acht Kammermusikabenden im Gewandhause muß vor allem noch derjenige erwähnt werden, der in ganz vorzüglicher Ausführung das Streichquartett A-Dur des Wieners Franz Schmidt gebracht hat. Welch außerordentliches Werk! Es erinnert an beste Zeiten der deutschen Musik und mutet in seinem vollblütigen, dabei geistvollen Musikertum bei durchgebildetstem Können heute, man kann kaum anders urteilen, fast sagenhaft an. Ob uns nochmals aus Wien und Österreich ein glückliches musikalisches Zeitalter erblühen wird! Dem Quartett gebührte eine eingehende Untersuchung, wichtiger ist aber noch, daß man es allenthalben aufführt. Das Winterkonzert des Lehrergesangvereins unter G. Ramin zeigte den Verein mit gutgewählten älteren und neueren Chören — darunter solche von R. Haas und R. Oppel — auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit, und weiterhin sei noch erwähnt, daß Niemann sogar einen zweiten, erfolgreichen Abend mit eigenen Werken, darunter seine wirklich Galante Musik erstmalig, geben konnte. Das Werk verwendet allerlei reizsame Ingredienzen neuharmonischer Art, die man sich gelegentlich wohl gefallen lassen kann. Eine mexikanische Phantasie dürfte indessen mehr als Exportartikel gedacht sein. A. H.

Es ist merkwürdig, daß der Komponist Jarnach, dessen Sinfonia brevis op. 11 im 11. Philharmon. Konzert unter Heinrich Laber erklang, lange Zeit und auch heute noch zu den Bannerträgern der radikalen Moderne gezählt wird. Denn auch in der Sinfonia brevis hat man es mit einem ganz organisch an die Tradition anknüpfenden, sorgfältig gearbeiteten Werke zu tun, das höchstens in seiner formalen Gestaltung neue Wege sucht. Im übrigen hört man bekannte Töne in der Sprache einer vornehmen, hochkultivierten Natur, vieles erinnert an einen geschmackvoll lyrischen, etwa französischen Busoni und an leidenschaftlichen Stellen klingt gedämpfter Verismus auf. Man hörte das Werk nicht ohne Genuß. Beinahe elementar mutete dagegen das darauffolgende Volinkonzert H-Moll von Pfitzner an, das man allerdings in dem geradezu werbenden Violingesang eines Felix Berber hören muß. Der ganzen Anlage (Variationen) und Durchführung nach liegt dem Werke eine bestimmte „Idee“ zugrunde. Der Komponist führt uns gleichsam aus dem peinvollen Dissonanzendasein einer unerquicklichen und zerrissenen Gegenwart allmählich in das sonnenbeglänzte Land einer heiteren Romantik (das reizende gavottenartige D-Dur-Thema)

zurück. Er zeigt es uns so verlockend, wie Moses das gelobte Kanaan gezeigt wurde und, ohne Zweifel, es liegt sehr schön da, dieses ritterliche, jünglingshafte Land Pfitzners. Aber wir wollen doch lieber nicht hinein, erfreuen uns hingegen um so mehr aus der Ferne daran. — Sehr lebhaft und feurig brachte Prof. Laber noch den „Don Juan" und „Till Eulenspiegel" von Strauß, ferner, im letzten dieswinterlichen Konzert, eine höchst anständige „Eroika", aber etwas lahme „Coriolan"-Ouvertüre. Frederic Lamonds majestätisches und zartes Spiel von Brahms' Klavierkonzert in B-Dur gewann diesem etwas unförmigen, schwer eingängigen Block das Mögliche ab.

Die letzte Gewandhaus-Kammermusik brachte eine Erstaufführung: Fritz Reuters „Liebespsalmen", ein Liederzyklus von Peter Baum für Streichsextett und eine Singstimme. Eine Art programmatische Suite geht den 4 Gesängen voran, in der sich alle möglichen Elemente tummeln, vom Fugato bis zur banalsten Bänkelsängerei. Die Lieder selbst, nach gefühlsüberhitzten Texten, haben als positivstes eine einfache, zügige Melodik, die man aber lieber nicht nach ihrer Herkunft fragt. Die Begleitung des Sextetts ist oft unnötig kompliziert, über manche Wirkungen scheint sich der Komponist nicht im klaren zu sein (Arpeggien). Kurz, in aller Offenheit — manches Gute und Durchdachte sei nicht verkannt —: Reuter dürfte als Komponist nicht eigentlich in Frage kommen, was er schließlich ja auch nicht nötig hat.

Das letzte Konzert der I. G. für Neue Musik kann nur ungefähr angemerkt werden, da Unterzeichneter kein Programm mehr bekam. Als Hauptwerk des Abends war die Fantasia contrapunktistica von Busoni zu hören, außerdem gab's einen verblaßten Debussy, freche Lieder von Strawinsky, veraltete von Hindemith und Schönberg (op. 1), letztere teilweise nicht ohne Wirkung. Solisten u. a.: Dr. Latzko mit Frau Latzko-Drümmer (2 Klaviere).

Ein Abend Jan Kiepuras, dem ein großes Tam-Tam vorausging, in der gähnend leeren Alberthalle, zeigte einen jungen Mann mit prachtvoller Naturstimme, der Caruso nachahmt, im übrigen aber so forciert und quetscht, daß man bald Reißaus nimmt. Bei einer derartigen Singerei ist die Stimme in 5 Jahren erledigt. Kiepura sang eine Reihe italien. Opernarien, von Prof. J. Dobrowen aufs beste begleitet. Wilh. Weismann.

Von Klavierabenden im März und April stand der des Franzosen Paul Loyonnet im Vordergrunde des Interesses. Sein ehrlicher Wille, als erster französischer Pianist nach dem Weltkriege in Deutschland die intellektuellen und künstlerischen Annäherungen der beiden großen Völker zum besten der Gesamtkultur und des Humanitätsideals zu fördern, verdient Sympathie und Unterstützung. Der Pianist Loyonnet, ein Schüler des Holländers Sieveking, vertritt die französische Schule allerdings viel weniger nach seiten feinerer Geistigkeit oder Musikalität, als nach seiten eines enormen, allerdings klanglich rohen und robusten, reinen Virtuosentums. Das Programm entsprach dem nur zum Teil; vor den französischen Clavecinisten, wie vor Chopin oder den modernen französischen Impressionisten war seine Verbeugung daher mehr respektvoll und konventionell, als innerlich begründet. César Francks Prélude, Choral et Fugue wurde ernst und würdig vorgetragen; aber die großen Lisztschen Etudes d'exécution transcendante waren wahrhaft blendende Virtuosenleistungen, und von diesem „Genre" hätte man von ihm gern noch viel mehr gehört. Sein Erfolg war tumultuarisch: die Macht des physischen Klanges und Temperamentes. — Daß Elly Ney einen Beethoven-Abend gab, bedarf nicht mehr der Erwähnung. Aber der Beethoven-Abend von Fritz Weitzmann, der auch im Programm (Paesiello-Variationen, Phantasie op. 77) den gebildeten und denkenden Künstler verriet, zeigte wieder, wie ehrlich, harmonisch und beglückend die innerlich versonnene, klug-bedachtsam gestaltende und gliedernde Art dieses jungen Leipziger Künstlers auch dann wirkt, wenn diese Art ihn weit mehr zum idyllisch oder mystisch verträumten, als zum großen und gigantisch ringenden Beethoven zieht. — Die langjährige Partnerin Elena Gerhardts, Paula Hegner (Gießen) wagte zum ersten Male wieder einen eigenen Klavierabend und erwies sich als ausgezeichnete Konzertpianistin von überlegenem technischen Können und gesundem, ungeschminktem musikalischen Vortrag, als kühle unromantische und darin, wie in manch andrem, Catherine Goodson überraschend ähnelnde Spielerin von ebenso plastisch — bis zu leicht „klirrigen" und „überspannten" Fortegraden — tonbildender und modellierender, wie männlich-energisch gestaltender Darstellungskraft. — Was man sonst noch hörte, war entweder unzulänglich, oder noch nicht mehr als eine, mit Vorliebe neuerdings in den vornehm-anheimelnden kleinen Blüthnersaal verlegte Art halböffentlicher „Abgangsprüfung" junger Konservatoriumsabsolventen. W. N.

Eine würdige Beethovenfeier veranstaltete der Männerchor Leipzig-Nord unter seinem Dirigenten Prof. J. Achtélik, Mitwirkung des Orchesters der Musikvereinigung „Harmonie" (Dirigent Erich Schmerl) und Lotte Mäder-Wohlgemuth (Sopran). Außer einer Reihe Chöre, verschiedentlich mit Orchesterbearbeitung waren die zwei Ouvertüren zu „Egmont" und „Coriolan" und verschiedene z. T. weniger bekannte Solosachen wie z. B. eine Arie aus dem Jugend-Singspiel „Der Wachtelschlag" zu hören.

Motette in der Thomaskirche

16. April. J. S. Bach: Präl. u. Fuge Es-Dur. — Joh. Eccard: „O Lamm Gottes" (5 st.). — Schein: „O

Domine". — Joh. Mich. Bach: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" (5st.). — J. S. Bach: „Auf Ostern".

22. April. Lübeck: Präludium und Fuge D-Moll. — J. Eccard: Des Christen Triumphlied aufs Osterfest; Jacob Handl: „In Deiner Auferstehung" (Doppelchor); Joh. Stobäus: Aufs Osterfest; Melch. Vulpius: Osterlied.

29. April. Frescobaldi: Toccata sesta. — Felice Anerio: Christus resurgens (Doppelchor); Durante: Misericordias (8stimm.); Palestrina: Sicut cervus desiderat (4stimm.).

6. Mai. Lübeck: Präludum E-Dur. — H. Schütz: Festgesang (Doppelchor); J. Handl: „Heilig" (Doppelchor); Anerio: Christus resurgens.

BUCHHOLZ i. Erzgebirge (Uraufführung). In der als Vesperstadt weithin bekannten und berühmten erzgebirgischen Bergstadt Buchholz fand dieser Tage in der Katharinenkirche unter ganz gewaltiger Beteiligung der Bevölkerung aus dem gesamten oberen Erzgebirge die Uraufführung des Heilands-Oratoriums von Walter Böhme statt. Werk und Aufführung hinterließen tiefergreifende Eindrücke. Unter den vielen Jesusoratorien ist dieses Werk an Inhalt und Form vollständig neu. In lose gefügten und dabei doch geistig geschlossenen Bildern bringt es von der Geburt bis zum Osterjubel den Lebensgang Christi in einer so volkstümlichen und dabei zugleich künstlerisch hervorragenden Darstellung, daß der Zuhörer wie gebannt unter dem Eindruck dieses Werkes steht. Böhme zeigt sich in ihm vor allem als ausdruckstiefer Melodiker. Großartig sind seine Soli und packend seine Chöre. Kirchenmusikdirektor Wagner, der bekannte Pionier erzgebirgischer Vespern, der just zu seiner 100. Vesper sich diese Uraufführung erkoren hatte, vollbrachte mit ihr eine Großtat. —r.

ERFURT. Die Oper zahlte der Moderne den heute üblich gewordenen Tribut mit einer Aufführung von Weills „Protagonist". Trotz kräftigsten atonalen Gewürzes geht von dem Geräuschwerk so lähmende Langeweile aus — wenn man das erste Befremden über die kakophonen Frechheiten überwunden hat — daß die Intendanz dieses modernisierte Bajazzodrama nach zwei Aufführungen durch den alten ehrlichen Leoncavallo ersetzte. Starken und berechtigten Anklang fand dagegen Puccinis „Gianni Schicchi", während eine wohl- ausgeglichene Aufführung von Verdis „Macht des Schicksals" allmählich geradezu zum Kassenstück wurde. Im übrigen bewegte sich das Programm der Oper in gewohnten Bahnen. Nur einmal appellierte die Theaterleitung, um das Defizit der Kasse zu bessern, an das Sensationsbedürfnis des Publikums und bot neueste Jazz- und Tanzkünste nordamerikanischer Neger und Mischlinge, die unter dem stolzen Namen „Negerrevue" reisen. Der erhoffte klingende Erfolg blieb aber ebenso aus wie die Sensation. Die ganze Erregung, die in der Tagespresse entstand, reichte schließlich kaum dazu aus, in der sonntäglichen Operette einen dürftigen Coupletwitz zu gebären.

Auch an den Abenden der „Konzertvereinigung" gab es eine Serie Moderner (Křenek: „Concerto grosso II", Kaminski: „Concerto grosso für Doppelorchester", Bartók: „Tanzsuite", Strawinsky: „Suite II"), die von einer verhältnismäßig kleinen, aber fanatisch begeisterten Gruppe leidenschaftlich beklatscht, von der großen Gemeinde der Konzertbesucher abgelehnt wurden — und zwar zum Teil sehr deutlich. GMD Franz Jung, der den Modernen gegenüber ein sattelfester Ausdeuter ist, versuchte es den Klassikern gegenüber mit dem neuen Schlagwort der „Sachlichkeit" und dirigierte Beethoven und Mozart „aus dem Geiste unserer Zeit", wie man so schön sagt. Leider blieb dabei von der Größe und dem Wesentlichen der Klassiker recht wenig übrig. Stilgerechte Aufführungen von Mahlers „Lied von der Erde" und Pfitzners Romantischer Kantate „Von deutscher Seele" waren die Höhepunkte in der Tätigkeit der „Erfurter Konzertvereinigung".

Bedeutenden Erfolg hatten mehrere auswärtige Solisten, von denen Prof. Kulenkampff und der früher hier heimische Günther Homann genannt seien. Die Konzerte des „Erfurter Streichquartettes" (mit Walter Hansmann am Bratschenpult) und des Pozniak-Trios fanden nicht die Teilnahme, die sie ihrem künstlerischen Werte nach verdienten. Die Cembalovirtuosin Li Stadelmann brachte mit Cläre v. Conta einen ohne Einschränkung beglückenden Kammermusikabend, an dem eine dramatisch scharf akzentuierte Händelsche Solokantate „Armida abbandonnata" (Bearbeitung von A. Schering) mit großer Teilnahme und rauschendem Erfolg aufgenommen wurde. Zu den eindrucksvollsten Erlebnissen des Winters gehört ein Konzert des „Kasseler A-cappella-Chores".

Für die Beethovenfeier brachte das Stadttheater außer einer mittleres Niveau nicht überschreitenden Fidelioaufführung ein Sinfoniekonzert, bei dem nur das Violinkonzert in der überlegenen Wiedergabe von Adolf Busch dem Genius des Tages angemessen erschien. Dr. R. Becker.

KOBLENZ. In den Tagen vom 9.—13. April hielt der Provinzialverband Rheinland (1. Vorsitzender: Adolf Siewert, Barmen) des R. D. T. seine diesjährige festliche Tagung in Koblenz ab, die mit einer Beethoven-Feier verbunden war. Für Koblenz bedeutete diese Veranstaltung das Ende der Beethoven-Feier, die in einer machtvollen Aufführung der „Missa solemnis", des „Fidelio" und einer Morgenfeier, alle unter GMD Erich Böhlke, gipfelte. Der Verband veranstaltete am

Vortag für die Schuljugend Beethoven-Feierstunden. Ein Vormittag war der Besprechung von Berufsfragen gewidmet, zu denen Arnold Ebel, Dr. Sallmann, G. Gumprecht und A. Siewert Stellung nahmen, ein zweiter als pädagogischer Tag gedacht, an dem Prof. E. Jos. Müller und Dr. P. Hanschke das Wort ergriffen. Die Versammlung beschloß, „eine Beethoven-Stiftung zu errichten, aus deren Mitteln alle zwei Jahre ein Preis an schaffende Musikkünstler verteilt werden soll, der zur Bestreitung der Kosten der Herausgabe eines von der Verwaltung der Stiftung für würdig befundenen Werkes bestimmt sein soll". Die künstlerischen Veranstaltungen, denen Erich Böhlke den Stempel der Vollendung aufdrückte, wurden eingeleitet durch seinen fesselnden, tiefgehenden Festvortrag „Beethoven" von Prof. Dr. Schiedermair (Bonn). Einer wahrhaft festlichen Wiedergabe des „Fidelio" mit Gästen des Wiesbadener Staatstheaters und einem Orchesterkonzert (Klavierkonzert op. 58, Chorfantasie op. 80, Klavier: Walter Georgii, Köln, Sinfonie Nr. 8, Leonore Nr. 3) trat zur Seite ein Kammermusikabend, den in den Trios op. 11, op. 87 einheimische Künstler, in dem Streichquartett op. 29 das Schulze-Prisca-Quartett mit Eva Franke (2. Viola) bestritten. Gemütliches Beisammensein nach Oper und Konzert, Besichtigung von Sehenswürdigkeiten wie Ausflüge in die nähere Umgebung ließen die Teilnehmer sich auch menschlich näher kommen. Dr. Wilhelm Virneisel.

MAINZ. Die Mainzer Liedertafel hatte im Lauf dieses Winters für Liederabende Ilona Durigo und Rich. Tauber, das „Amar-Quartett" für einen Reger-Abend, Adolf Busch und Rudolf Serkin für einen Sonatenabend, das „Zika-Quartett" (Kammermusikabend), das „Klingler-Quartett", das zur Beethoven-Feier 3 Streichquartette des Meisters spielte, verpflichtet. An Chor- und Orchesterwerken kamen Bruckners „Messe in E-Moll" und der „150. Psalm" heraus, die auch als Volkskonzert wiederholt wurden. Den Abschluß der Spielzeit krönte Händel-Chrysanders „Israel in Egypten", für das sich hervorragende solistische Kräfte: Frau A. Merz-Tunner-München (Sopran), Frau G. Weinschenk-Mainz (Alt); die Herren A. Richter-Köln (Tenor), die Bassisten Prof. A. Fischer-Berlin, Jos. Willy-Frankfurt a. M., H. Bachem-Köln (Orgel), Rich. Schneider-Mainz (Cembalo), die Vereinschöre, das städtische Orchester eingesetzt hatten und das unter Kapellmeister Otto Naumann eine kaum zu überbietende Wiedergabe erlebte.

Zwei Städt. Sinfonie-Konzerte waren unter H. Rosbaud u. P. Breisach Beethovens Gedächtnis gewidmet. Solisten: Lamond und Adolf Busch. „Fidelio", mit Lydia Günther-Kleemann (Leonore), Harry Schürmann (Florestan) als Festvorstellung gegeben, verdiente diese Bezeichnung in vollstem Sinne!

Mit der deutschen Uraufführung der musikalischen Tragödie in 3 Akten „Romeo und Julia" von Riccardo Zandonai trat das Stadttheater hervor. Der Text von Arturo Rossato (deutsch von Alf. Brüggemann) ist ein stark gekürzter Shakespeare. Der Komponist, der alten Opernstil mit dem des veristischen Musikdramas zu verschmelzen wußte, hat in Maskenaufzügen, Kämpfen, Volksszenen und einem rauschenden Zwischenspiel mit prunkvollen Farben nicht gegeizt, wodurch allerdings die Gesangspartien oftmals beeinträchtigt werden. Die Aufführung brachte hübschen Erfolg. für den Olly Stephan (Julia), Hans Hoefflin (Romeo), Frz. Larkens (Tebaldo), Hermann Häkker (fahrender Sänger) neben dem musikalischen Leiter GMD Breisach und dem Regisseur Paul Weißleder am Schlusse wiederholt danken konnten. J. L.

MÜNCHEN. Uraufführung in der Staatsoper: „Das Himmelskleid" von Ermanno Wolf-Ferrari.

Buffoneske Komödienlaune, frank und keck Welt und Menschen umwitzelnd, die sie sonder Brille und Schönfärberei erblickt, und romantischer Trieb, dem Fernsten zustrebend und entrückt allem Alltäglichen: Zwei Gegensätze, die sich scheinbar nur schwer vereinen lassen und trotzdem nur allzu oft die „zwei Seelen in einer Brust" ausmachen. Auch Ermanno Wolf-Ferrari wird zwischen diesen beiden Polen hin und hergeworfen, und seine innere Tragik gründet vielleicht darin, daß die Allgemeinheit in ihm lediglich den geistreichen Buffonisten kennt und seiner metaphysischen Sehnsucht kaum ein willig Ohr leiht. So ist auch dieses „Himmelskleid" — eine musikalische Legende nennt es der Autor — jedenfalls keine Schöpfung, die einen breiten oder lauten Erfolg erwarten darf, soviel die märchenhaft bunte Handlung auch dem Auge des Zuschauers an „groß und kleinem Himmelslicht" zu bieten vermag. Wolf-Ferrari hat seinen Stoff dem Perraultschen Märchen von der „Eselshaut" entnommen und ihn auch textlich, freilich mit befremdend geringem dramaturgischen Geschick gestaltet. Die verhältnismäßig kräftigste dramatische Blutzufuhr, ohne die ein Bühnenwerk nun einmal nicht theatralisch lebensfähig ist, strömt nach dem ersten Akte; der zweite weitet sich in eine viel zu breit gesponnene, auch die Gefahr der Monotonie (nur Frauenchöre und eine Tenorstimme!) keineswegs bannende, im einzelnen sehr subtile, von reizenden musikalischen Arabesken durchflochtene Stimmungsmalerei, der dritte endlich kann bei aller Kürze trotzdem keine Steigerung des Eindrucks mehr bewirken, zumal er im musikalischen Ausdruck dem Vorbilde Richard Wagners, das bereits in den vorhergehenden Aufzügen spürbar war, völlig hörig wird. In der Tat hat auch hier einmal

wieder allzu viel philosophisch-ästhetische Ideenfracht ein Opernschifflein zum Sinken gebracht, das, hätte es sich weniger ambitiös lediglich auf das naiv Märchenhafte beschränkt, gewiß in den Hafen sicheren Erfolges eingelaufen wäre. Das ist sehr schade, denn ehrlicher Wille und überzeugtes Künstlertum haben dies „Himmelskleid" zu weben versucht; an der Tücke der „Materie", vor allem des so ungeschickt gezimmerten Textbuches ist Wolf-Ferrari, trotzdem er die Handlung prächtig mit „vier Grobianen" (abgewiesenen Freiern der die Himmelskleider begehrenden Prinzessin) eröffnet, gescheitert. Vielleicht kann jedoch eine Umarbeitung, eine wesentliche Kürzung das Werk noch retten. — Bei der Münchner Uraufführung gab es höchstens einen sogenannten „Achtungserfolg" für den Komponisten, für dessen Schöpfung glänzende Vorbereitung getroffen worden war. Leo Pasetti hatte Bühnenbilder von märchenhaftem Zauber geschaffen, in deren Rahmen Max Hofmüller eine Regieleistung höchsten Ranges vollbrachte. Die erste Aufführung dirigierte Hans Knappertsbusch, sein Orchester zu schwelgerischer Klangfülle hinreißend, die zweite Karl Elmendorff mit zwingenderer dramatischer Konzentration. Die Hauptrollen waren mit den Damen Elisabeth Feuge und Luise Willer, sowie den Herren Fritz Krauss, Carl Seydel und Hans Hermann Nissen denkbar stärkstem Ausdruckswillen anvertraut.

Dr. Wilhelm Zentner.

SCHWEINFURT a. Main. Der hiesige, seit 20 Jahren bestehende Konzertverein stellt sich von jeher die Aufgabe, nur erste Künstler für die jeweils 4 Konzertabende im Saalbau zu verpflichten. Verflossenen Winter hörte man das ausgezeichnete Pozniak-Klaviertrio aus Breslau, das hochangesehene Berberquartett aus München, die gefeierte Sängerin Lotte Leonard und zum Schluß den eminenten Geiger Professor Kulenkampff aus Berlin. —d.

Weitere Berichte s. S. 370.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Regerfest in Frankfurt a. M.

Die Einleitung der fünftägigen Feier bildete das Orgelkonzert in der Paulskirche mit Günther Ramin im Mittelpunkt. Wunderbar, wie er, unter Verzicht auf die beliebte scharfe Kontrastierung der Register, vermittelt und eine Fülle von Übergängen schafft, vom vollen Werk bis zur zartesten Fernwirkung. Unter seinen Meisterhänden gewannen die F-Moll-Passacaglia (opus 63), die Orgelsonate op. 60 und die Fantasie und Fuge in D-Moll (op. 135b) ein ganz neues Gesicht. Die Stuttgarter Madrigalvereinigung unter Holle sang die Motetten Nr. 2 und 3 aus dem Opus 110 — leider mit geringem Effekt; denn trotz größtem Fleiß und feinster Einfühlung läßt sich in dieser unsanglichen Behandlung der Stimmen reine Intonation und schöner Klang nicht erzielen.

Den Sinfoniker Reger beleuchteten die beiden Abende unter Clemens Krauß mit dem Opernorchester von verschiedenen Seiten. Schade, daß der Kontrapunktiker so oft dem Koloristen das Konzept verdirbt! In diesen zähen, mit Hörnern und Blech überfütterten Klangmassen erstickt die Polyphonie an ihrem eigenen Übermaß; die vielumstrittene Sinfonietta, op. 90, ist hierfür das unerfreulichste Beispiel. Aber wie anders, wenn einmal das Blech für länger schweigt und der Satz durchsichtiger wird! Denken wir nur an die, auch koloristisch so wirksame, Ballettsuite (op. 130) mit ihrem echt wienerischen Walzer! — Ganz andre Gefühlswelten wieder erschließt der Symphonische Prolog mit seiner antiken Haltung, die an das Schicksalslied von Brahms erinnert. — Und gar die innigschönen Mozart-Variationen, op. 132! Mit am glücklichsten ist Reger immer dort, wo ihn die Form bindet und seinem Hang zu modulatorischer Labilität Grenzen setzt.

Die beiden Kammermusikabende bezeichneten Regers fruchtbarstes und eigenstes Feld. Tiefer als die von Emmi Leisners pastosem Alt vorgetragenen, teilweise spröden Lieder berührten die Streichquartette in Fis-Moll, op. 121, und in A-Dur, op. 54 in der unvergleichlichen Interpretierung durch das — leider seiner Auflösung entgegengehende — Amar-Quartett. Im op. 133, dessen Klavierpart Walter Gieseking in höchster Vollendung wiedergab, hat Reger eine zuvor kaum erreichte Abgeklärtheit und Stetigkeit gewonnen. Es ist ein Meisterwerk hohen Ranges. Das elfenhafte Vivace in dieser Ausführung war eine Freude besonderer Art; nicht minder, Hindemiths hohe Künstlerschaft im Bratschenspiel zu bewundern, beim Vortrag der D-Dursuite, op. 131. — Einen wahren Klangrausch aber zauberten Gieseking und Alfred Hoehn mit den Beethoven-Variationen für zwei Klaviere aus ihren Instrumenten hervor; Werk und Nachschöpfung wuchsen völlig ineinander. — Das nachgelassene Klavierquartett in Es-Dur (es müßte eigentlich die Opuszahl 21 führen) ist ein schönes, männliches Stück, das noch vorwiegend in brahmsischen Spuren wandelt.

Doch den gewaltigsten Eindruck gewann man von der vortrefflichen Aufführung des hundertsten Psalms (op. 106) unter Clemens Krauß mit den vereinigten Chören des Cäcilien- und Rühlschen Vereins und dem Museumsorchester. Das ist Geist vom Geiste Bachs, ausgedrückt selbst in der Form — und dennoch ein echter Reger; Verwandtschaft, nicht Nachahmung!

Mit diesem herrlichen Werk schloß, erhebend und beglückend, die Reger-Woche.

Dr. Hans Scholz.

— Das diesjährige Mozartfest in Würzburg (Kaisersaal und Hofgarten) findet vom 18. bis 26. Juni statt. Mitwirkende: Auswärtige und Würzburger Solisten.

— Anfang Juni findet in Heidelberg ein dreitägiges Beethovenfest statt, bei dem die Berliner Philharmoniker unter Furtwängler mitwirken werden.

— Die Nürnberger Sängerwoche findet vom 2. bis 4. Juli statt. Insgesamt werden 62 Werke von 58 Komponisten zur Aufführung kommen.

— Vom 21. bis 23. Mai fand in Greifswald das Vorpommersche Musikfest statt, an dem lauter Werke von Beethoven erklangen.

— Das diesjährige Wartburgfest fand am 8. Mai als C. M. v. Weber-Feier unter Leitung von Kapellmeister Heinz Bongartz statt.

— Auch die Stadt Bochum wird Anfang Juli unter GMD. Reichwein ein mehrtägiges Beethovenfest veranstalten.

— Bei den diesjährigen Lauchstädter Jubiläumsfestspielen wird u. a. Mozarts „Titus" von Mitgliedern des Weimarer Nationaltheaters zur Aufführung kommen.

— Weitere Beethovenfeste: Musikfest der Stadt Herford vom 5. bis 8. Mai, II. Westfäl. Musikfest in Siegen i. W. vom 10. bis 12. Juni, veranstaltet vom Provinzialverband Westfalen und dem R. D. T. anläßlich des 25jährigen Bestehens der Ortsgruppe Siegen. Dirigenten: Abendroth und Busch.

— Im Landestheater Braunschweig fand eine Eugen-d'Albert-Woche statt.

— Die diesjährigen Salzburger Festspiele finden vom 30. Juli bis 28. August statt, die Mozart-Wagner-festspiele in München vom 26. Juli bis 26. August.

— Die Göttinger Händel-Opern-Festspiele, die in diesem Jahre zum siebenen Male stattfinden, sind in der Zeit vom 22. bis 28. Juni. Die Leitung liegt in den Händen Dr. Niedecken-Gebhards und Rudolf Schulz-Dornburgs. Zur Uraufführung ist vorgesehen die Oper „Radamisto" in der Bearbeitung von Dr. Wenz, Darmstadt und eine Wiederholung der Oper „Ezio". Nähere Auskunft erteilt die Geschäftsstelle R. Kuhnhardt, Musikalienhandlung, Göttingen.

— Am 28. und 29. Mai fand dank der Unterstützung des Staates und der Stadt in Dessau unter Leitung von Peter Schmitz das 20. Anhaltische Musikfest, zugleich das erste nach dem Krieg, statt. Zur Aufführung gelangten die Missa solemnis, sowie in einer Morgenfeier und einem Orchesterkonzert Werke von Bach, Brahms, Klughardt, Reger und Mahler. Mitwirkende u. a.: Der Oratorienverein Bernburg, der Bachverein Cöthen, die Singakademie Dessau, der Konzertverein Zerbst und namhafte Solisten.

— Im Rahmen der Internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker" zu Frankfurt a. M. findet vom 6. bis 11. Juli eine Woche für evangel. Kirchenmusik statt, an der neben Frankfurter Kirchenchören die berühmten schwedischen Chöre, der Thomanerchor und der Hamburger Michaelischor beteiligt sein werden.

— Das bereits angezeigte, vom 22. August bis 3. September stattfindende Haslemere-Kammermusikfest bringt Werke der verschiedensten Besetzung aus dem 16.—18. Jahrhundert, und zwar 4 Konzerte mit englischer Musik (1 mit Werken von Purcell), 3 J. S. Bach-Konzerte, 1 Haydn-Mozart-Konzert, je 1 mit französisch-deutscher und italienisch-spanischer Musik, 1 mit Volksmusik und Tänzen und 1 mit gemischtem Programm. Das Fest soll ein Treffpunkt für diejenigen werden, welche die Musik des 16.—18. Jahrhunderts durch die Wiedereinführung der betreffenden Instrumente, gründliches Erfassen der betr. Stile und der daraus folgenden Befruchtung der gegenwärtigen Musik, ins Leben zurückzurufen suchen.

— Ein vom 25. bis 28. März in Gera stattgefundenes Beethovenfest brachte zwei Orchesterkonzerte unter Laber (Missa solemnis, Eroica, Coriolan-Ouvertüre und Violinkonzert [A. Busch]), ferner den „Fidelio" unter Ralph Meyer und ein Kammer-Konzert des Wendling-Quartetts.

Weitere Beethovenfeiern

Die Sängervereinigung Liederkranz in Oberstein a. Nahe (Dir. Kapellmeister Hans Deichelmann) veranstaltete vor ca. 2000 Hörern eine Beethovenfeier, deren Programm und Ausführung jeder Großstadt zur Ehre gereicht hätte. Der I. Teil enthielt 2 Männerchöre aus „König Stephan", Kriegerchor aus „Leonore Prohaska", Chor der Gefangenen aus „Fidelio" und die Ouverture zu „Egmont". Der II. Teil brachte „Die Ruinen von Athen" und die Chor-Fantasie. Mitwirkende u. a. das verstärkte Orchester der Musikhochschule Mainz, Emilia Rühl-Mainz (Klavier), Inez Korn-Wiesbaden (Sopran) und Heinrich Müller vom Staatstheater Wiesbaden (Baß).

— Der um das Musikleben Itzehoes besonders verdiente Otto Spreckelsen gestaltete das letzte der städt. Konzerte zu einer charaktervollen Beethovenfeier aus, bei der Orchester-, Klavier- und Chorwerke Beethovens aufgeführt wurden. Das Programm bestand aus der Eroika, der Egmont-Ouvertüre, der Klaviersonate op. 110 (Prof. Kurt Schubert-Berlin), „Meeresstille und glückliche Fahrt, Stücke aus den Ruinen von Athen" und der Chorfantasie (Itzehoer Konzertchor). Vorhergehende Schulkonzerte und ein Kammermusikabend des Rathje-Quartetts-Hamburg bildeten einen würdigen Auftakt hierzu.

Löwenberg. Zum Gedächtnis Beethovens wurde hier „Christus am Ölberge" vom Löwenberger Gesangverein unter Leitung des Kantors A. Schneider vorbildlich vor ca. 1600 Zuhörern (bei nur 6000 Einwohnern) aufgeführt. A. Schneider spielte als trefflicher Pianist außerdem noch Beethovens Klavierkonzert C-Moll.

Eberswalde. Am Karfreitag führte der Kirchenchor von St. Maria Magdalena unter Leitung von Ulrich Grummach Beethovens C-Dur-Messe erfolgreich auf; es wirkten mit: Lotti Hütterott, Elfriede Schmidt, Paul Bartels und Johannes Hillermann, während im Orchester Eberswalder Musikfreunde und Bläser der Berliner Hochschule für Musik tätig waren. Vor der Messe kam Mozarts „Maurerische Trauermusik" zum Vortrag.

Zittau. Seit der Wagnergedenkfeier 1913 zum ersten Male wieder fanden sich die führenden Zittauer Gesangvereine (Orpheus, Arion, Lehrergesangverein) mit dem Städt. Orchester in der Wiedergabe von Beethovens C-Dur-Messe zu gemeinsamer Arbeit zusammen. Der jugendliche „Orpheus"-Dirigent Oskar Schneider führte seine 250 Sänger zusammen mit dem Orchester

zu einem vollen Siege und ließ sich auch durch gewisse rhythmische Eigenmächtigkeiten des Rosenthal-Quartetts aus Leipzig nicht aus der Fassung bringen. Der Messe voran gingen die 5. Sinfonie unter dem Städt. MD. Quast und der Elegische Gesang, vom Soloquartett sehr schön gesungen. Diese Beethovenfeier, die einen weiten und freudigen Hörerkreis gefunden hatte, läßt für das künftige hiesige Musikleben Bestes erwarten. Dr. E. Reinstein.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Tagungen und Kongresse während der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927. Vom 1.—4. Juni: Reichsverband deutscher Orchester und Orchestermusiker. 8. Juni: Haupttagung des Rich.-Wagner-Verbands deutscher Frauen. 16. Juni: Festtagung des Deutschen Musikerverbands. 21.—24. Juni: Kongreß aller Tanzschulen, einberufen von Anna Pawlowa, Mary Wigman, Rudolf von Laban, Dr. Niedecken-Gebhard und Prof. Oskar Schlemmer.

Vom 7.—9. Juni findet in Halle der III. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft statt, bei dem u. a. Arnold Schering über das „Symbol in der Musik" und W. v. Waltershausen über den „Rhythmus in der Musik" sprechen werden.

Zwischen dem Verbande deutscher Orchester- und Chorleiter und dem Verbande deutscher Musikkritiker wurde vereinbart, in Zukunft Beschwerden von Dirigenten gegen Kritiker und umgekehrt durch einen paritätisch gebildeten Feststellungsausschuß auf friedlichem Wege zu erledigen.

Die 3. Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa., die in der Pfingstwoche, 7. bis 11. Juni 1927, stattfinden sollte, mußte aus zwingenden Gründen auf Anfang Oktober verlegt werden.

In Böhm.-Leipa wurde ein Kamillo Horn-Bund gegründet.

Am 3. April fand in Berlin die Hauptversammlung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer statt. Bei der Vorstandswahl wurden die durch Auslosung ausscheidenden Herren Dr. Richard Strauß und Dr. Julius Kopsch einstimmig wiedergewählt. In den Beirat wurden neu- oder wiedergewählt Siegmund von Hausegger, Max v. Schillings, Ewald Sträßer, Hermann Bischoff und Max Trapp.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Neue Richtlinien für den Musikunterricht in Volksschulen hat das preuß. Kultusministerium an Beethovens Todestag herausgegeben.

Vom 7.—9. Juni wird in Berlin im Plenarsaale des Reichswirtschaftsrates vom Verband deutscher Musikerzieher der „Erste deutsche Kongreß für Schulmusik" abgehalten. Gegenstand der Vorträge, Aussprachen und Beratungen werden die wichtigsten Themen der modernen Musikerziehung sein, wie die Bewährung der Richtlinien für Musikunterricht der höheren Schulen, die neuen Richtlinien für Volksschulmusikunterricht, Musikgeschichte und Kulturkunde, die Schallplatte im Musikunterricht, Stimm- und Sprachbildung in der Schule, Jugendbewegung und Musikerziehung, die jüngste Musik in der Schule, Fachausbildung und Fortbildung des Schulmusikers u. a. Vorträge werden halten: Reichskunstwart Dr. Redslob, Prof. Doegen, der Führer auf dem Gebiete des Lautapparatwesens, Amtsrat Schlicht vom Deutschen Sängerbund, Prof. Dr. Paul Luchtenberg, der feinsinnige Philosoph und Pädagoge, und eine stattliche Zahl von praktischen Schulmusikern. Zum erstenmal soll zu den Kernfragen des Faches: „Wo wir stehen?" und „Was wir wollen?" Stellung genommen werden. Gleichzeitig wird eine Tonwortkonferenz stattfinden. Einführungs- bzw. Fortbildungskurse über verschiedene Teilgebiete laufen parallel. Tagungsbeitrag M. 8.—. Anmeldung und Auskunft durch die Geschäftsstelle des Bundes, Berlin-Tempelhof, Albrechtstr. 41.

PERSÖNLICHES

Geburtstage und Jubiläen:

Am 10. Mai Geheimrat Dr. D. Julius Smend, Professor für Theologie an der Universität Münster i. W., in vollster Rüstigkeit seinen 70. Geburtstag. Die Verdienste dieses Mannes um die protestantische Kirchenmusik sind außerordentlich, nicht zum wenigsten im Hinblick auf eine Besserung des Verhältnisses zwischen den kirchlichen und künstlerischen Instanzen im evangelischen Gottesdienst, dann aber überhaupt der kirchenmusikalischen Verhältnisse. In der von ihm mit F. Spitta 1896 gegründeten Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst ist der Musik ein breiter Raum gewidmet, unzählig die Anregungen, die von ihr wie von zahlreichen einschlägigen Büchern und Schriften des Jubilars ausgingen. Smend, ein feiner Musicus, hat unmittelbarste Beziehungen zur Musik und stand mit Herzogenberg in engsten künstlerischen Beziehungen, ebenso noch heute mit Arnold Mendelssohn. Seit Jahren ist Smend 1. Vorsitzender der Neuen Bachgesellschaft, seine Festpredigten an den Bachfesten haben so etwas wie Berühmtheit erlangt.

Matthieu Neumann, der in weitesten Kreisen bekannte und geschätzte Männerchorkomponist beging unlängst seinen 60. Geburtstag. Außer zahllosen Männerchorwerken hat Neumann verschiedene Kammermusikwerke wie auch 2 Opern geschrieben; letztere sind Manuskript geblieben. Über N., der in Düsseldorf lebt, erschien vor kurzem eine Monographie von Dr. Ewens, die in unserem Maiheft, S. 286, angezeigt ist.

Siegfried Jelenko, der Oberregisseur und stellvertretende Intendant des Hamburger Stadttheaters, beging vor kurzem in bester Frische und Schaffenskraft seinen 70. Geburtstag.

Fritz Masbach, der Berliner Musikpädagoge und Vorsteher der Charlottenburger Zweiganstalt des Berliner Sternschen Konservatoriums, feierte seinen 60. Geburtstag.

Karl Thiessen, der in Zittau lebende Musikpädagoge, Komponist und Chorleiter, wurde am 5. Mai 60 Jahre alt.

Forstrat Adolf Menzel, der in Meiningen lebende Dichterkomponist beging in bester Gesundheit seinen 70. Geburtstag. Zahlreiche Lieder, Chöre, Klavier-, Kammermusik- und Orchesterwerke, sowie eine komische Oper entsproßten seiner Feder.

Der in Ludwigsburg ansässige Komponist und Musikpädagoge Arnold Debes beging unlängst seinen 50. Geburtstag. Ein Arnold Debes-Bund, der der Druck-

legung und Verbreitung von Debes' Werken dienen soll, wurde vor kurzem gegründet.

Der Leipziger Verleger Max Brockhaus, 1. Vorsitzender der Gewandhausdirektion, feierte unlängst seinen 60. Geburtstag.

Georg Stössel, der bekannte Kölner Geigenbauer und Erfinder der Stössel-Baßlaute, beging seinen 60. Geburtstag.

Dr. Roderich von Mojsisovics, der Grazer Konservatoriumsdirektor, feinsinnige Komponist und Musikschriftsteller, feierte am 10. Mai seinen 50. Geburtstag. Wir gratulieren herzlich.

Edward Elgar, der berühmte englische Komponist, wird am 2. Juni 70 Jahre alt.

Todesfälle:

† Am 19. April der schweizerische Musikhistoriker Dr. Eduard Bernoulli, Professor der Universität Zürich, im Alter von 60 Jahren. Der Verstorbene, der berühmten Gelehrtenfamilie Bernoulli entstammend, besaß auf seinem Gebiet ein bedeutendes Wissen, das voll auszuwerten seine etwas unpraktische Natur aber nicht erlaubte. Von seinen Herausgaben ist die verdienstlichste die des Syntagma musicum des M. Prätorius. Ein echt künstlerischer Mensch von liebenswürdigen, fast kindlich liebem Wesen, hat sich Bernoulli, bei allem Schweizertum ein gut deutscher Mann, während der Kriegsjahre sehr stark in den Dienst der Kriegsfürsorge gestellt und sich auch hier als Humanist von warmem Herzen bewährt.

† Am 30. April in Berlin Dr. Leopold Schmidt, der weithin bekannte und langjährige Musikreferent des Berliner Tageblatts, im Alter von 67 Jahren, Verfasser einer ganzen Anzahl Bücher und Schriften über Musik, früher auch als Komponist, später als Bearbeiter tätig. Schmidt war ein durchgebildeter Musiker und ist auch längere Jahre praktisch tätig gewesen, wie überhaupt seine musikalischen Interessen vielseitig waren. Ohne zwar als Forscher gerade in die Tiefe zu gehen, zeichneten sich seine Arbeiten durch sicheren musikalischen Geschmack und sorgsamen Stil aus. Der künstlerische Höhepunkt seiner späteren Jahre waren die Werke von Richard Strauß, der auch für eine der Kritiken-Sammlungen Schmidts das Geleitwort schrieb. Der heutigen Musik gegenüber verhielt sich Schmidt ablehnend, und es wollte immerhin etwas sagen, daß er diesen seinen Standpunkt ausgerechnet am Berliner Tageblatt zu vertreten vermochte.

† Rosa Sucher, die große, einst viel gefeierte Wagner-Sängerin, zu Eschweiler bei Aachen im Alter von 78 Jahren. Ihre Darstellung der Isolde und der Sieglinde bedeutete einen Glanzpunkt in der Wagnerdarstellung. Von Geburt Pfälzerin, war sie mit dem 1908 † Wagnerdirigenten Josef Sucher vermählt. Die Blütezeit ihres Wirkens fällt in die 80er Jahre, als sie, zuerst in Hamburg, dann an der Berliner Hofoper tätig war. Ihre Bayreuther Zeit, da noch ein Albert Niemann u. a. ihre Partner waren, bleibt unvergessen.

† Der Bassist Joseph Mödlinger, in weiteren Kreisen durch seine frühere Tätigkeit am Berliner Opernhaus bekannt, mit 79 Jahren.

† mit 31 Jahren der talentvolle Berner Violinist Walter Garraux, ein Schüler Marteaus und de Boers, Lehrer an der Berner Musikschule und Mitglied des Berner Streichquartetts.

† in Moskau mit 57 Jahren der Musikpädagoge und Komponist Viktor Ssergejewitsch Kalinnikoff, ein Bruder des bekannten Komponisten W. S. Kalinnikoff.

† Der Komponist Justin Bischoff-Ghilioni zu Lausanne im Alter von 82 Jahren.

† Minette Wegmann, die geschätzte Braunschweiger Pianistin und Musikpädagogin, mit 74 Jahren. Bis kurz vor ihrem Tode leitete sie das von ihrem Gatten gegründete „Wegmannsche Konservatorium für Musik". Als Pianistin war sie Schülerin Reineckes, Richters, Krauses und auch Liszts.

Berufungen u. a.:

Wilhelm Furtwängler hat einen Antrag der Wiener Philharmoniker, als Nachfolger Weingartners ihre Konzerte zu dirigieren, angenommen. Er wird sich in die Leitung der Konzerte mit dem ständigen Wiener Operndirektor Franz Schalk teilen.

Josef Peischer, Wiesbaden, als Leiter der Violinausbildungsklasse am Bad. Konservatorium in Karlsruhe als Nachfolger des ausscheidenden Jakob Trapp.

Edgar Klitsch zum Intendanten des Stadttheaters in Mainz als Nachfolger Hans Islaubs.

Paul Müller, der durch sein „Te Deum" beim letzten Tonkünstlerfest bekannt gewordene Schweizer Komponist, zum Lehrer für Kontrapunkt an das Züricher Konservatorium.

Konzertmeister Willy Schaller, bisher Solobratschist des Gewandhausorchesters, als Lehrer an die Musikschule in Würzburg.

Kapellmeister Paul Pella vom Dortmunder Stadttheater als 1. Kapellmeister an das Aachener Stadttheater

Die philharm. Gesellschaft in Oslo, an deren Spitze die beiden Kapellmeister José Eibenschütz und Gg. Schneevoigt stehen, hat angeblich aus Sparsamkeitsrücksichten Eibenschütz ohne Kündigung entlassen. Dieser droht mit Boykott durch den Verband der Orchesterleiter und auch das Publikum ergreift für ihn Partei, so daß es schon zu skandalösen Kundgebungen kam.

Prof. Issai Dobrowen als GMD an die Staatsoper in Sofia.

Otto Siegl, der bisherige Paderborner Musikdirektor, zum Dirigenten des Essener Volkschors.

PREISAUSSCHREIBEN

Der Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig, erläßt ein Preisausschreiben zur Gewinnung von für die Hausmusik geeigneten Werken, deren spieltechnische Anforderungen einen mittleren Schwierigkeitsgrad nicht überschreiten. Das Preisausschreiben gliedert sich in 3 Gruppen mit folgenden Preisen: Gruppe I. Ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello. 1. Preis: M. 2000.—, 2. Preis: M. 1000.—. Gruppe II. Ein Kammermusikwerk für zwei Instrumente beliebiger Wahl. 1. Preis: M. 1200.—, 2. Preis: M. 800.—. Gruppe III. Eine Klaviersonate oder eine geschlossene Folge von Klavierstücken freier Form. 1. Preis: M. 800.—, 2. Preis: M. 600.—. Sämtliche preisgekrönten Werke werden Eigentum des Verlages, der sich im übrigen vorbehält, noch weitere eingereichte Werke zu erwerben. Bei gleichwertig befundenen Werken können die Preisrichter eine Teilung vorschlagen, auch behält sich der Verlag eine Vermehrung der Preise vor. In Betracht kommende Werke müssen in Partitur und Stimmen druckfertig, bis spätestens 30. September 1927

an den Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig, Karlstraße 10, unter voller Namens- und Adressenangabe eingereicht werden. Als Preisrichter hat der Verlag folgende Herren verpflichtet: Prof. Walter Davisson, Prof. Julius Klengel, Prof. Dr. Karl Straube, Prof. Rob. Teichmüller, Dr. Adolf Aber.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Ergänzend sei mitgeteilt, daß der hübsche kleine Artikel „Das Frühlingsfreikonzert", s. Maiheft S. 289, aus der Feder von Hermann Bath, Musikdirektor in Pirmasens, stammt.

— Felicie Hüni Mihaczek, die dramatische Koloratursängerin des Münchener Nationaltheaters, hatte in Nürnberg mit neuen Liedern von Wilhelm Matthes nach Gedichten von Herm. Hesse und Ricarda Huch einen großen Erfolg.

— Im Dome zu Mecheln gelangte eine bisher unbekannte 5stimm. Singmesse des berühmten belgischen Komponisten Ph. de Monte, einem Zeitgenossen von Orlandus Lassus, zur Aufführung.

— Am 2. Mai fand in Gera das 75jährige Jubiläum und zugleich 400. Konzert des Musikalischen Vereins statt. Aufgeführt wurde Beethovens 9. Sinfonie unter Leitung von Heinrich Laber.

— Schaljapin bezieht für sein Gastspiel an der Wiener Staatsoper abendlich 3000 Dollar! Und da klagen die Oesterreicher über Finanznöte!

— Die New York Metropolitan-Oper wird einen Neubau erhalten, der 5000 Personen fassen und 32 Logen erhalten soll, von denen jede wöchentlich für 2 Vorstellungen 145000 Dollar kosten wird.

— Die Stadt Leipzig hat M. 50000.— für eine Beethovenstiftung ausgesetzt, die dem Nachwuchs von Orchestermusikern zugute kommen soll.

— Am 1. Oktober kommen zwei Stipendien, jedes zu M. 1500.—, der Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung zur Verleihung. Bewerbungen bis zum 1. Juli d. J. Näheres durch das Sekretariat der Berliner Musikhochschule (Charlottenburg, Fasanenstr. 1).

— Das Coburger Landestheater beging Ende Mai die Feier seines 100jährigen Bestehens.

— Für die in New York versteigerte Rheingold-Partitur (s. die Notiz im Maiheft, S. 304) wurden 15400 Dollar gelöst.

— Die Berliner Singakademie feierte das 100. Jubiläum ihres Gebäudes, über dessen Grundsteinlegung s. Zt. Zelter ausführlich an Goethe berichtete. (Goethe-Zelter-Briefwechsel.)

— Anläßlich der Prager Beethoven-Festlichkeiten wurde an dem Hause in der Kleinseitner Badgasse (ehemaliges Graf Wolkensteinsches Palais), in dem Beethoven bei seinem Prager Aufenthalte wohnte, eine von der Prager Stadtgemeinde gestiftete Gedenktafel enthüllt.

— Eine Büste Anton Dvořáks wurde an dem Wohn- und Sterbehause des großen tschechischen Tondichters in der Neustädter Gerstengasse angebracht und am 30. April feierlich enthüllt. —ek.

— Paul Ertels sinfonische Dichtung „Belsazar" wurde bei ihrer Erstaufführung im 3. Sinfonie-Konzert unter Erich Peters Leitung im Stadttheater zu Greifswald mit außergewöhnlichem Beifall aufgenommen.

— Zur Feier des 50jährigen Bestehens des Musikvereins wurde in Siegen das Oratorium „Da Jesus auf Erden ging" von Felix Woyrsch erfolgreich aufgeführt. Das Mysterium „Totentanz" desselben Komponisten gelangte in Saarbrücken und Linz a. Donau zur Aufführung.

— Die altberühmte Erziehungsanstalt in Schulpforta erfreut sich durch das Wirken Musikdirektors Licheys einer gediegenen Musikpflege. Regelmäßige Geistl. Abendmusiken unter Mitwirkung von Schülern vermitteln die besten Werke der Kirchenmusik, wie es auch an sonstigen Veranstaltungen nicht fehlt. Ein von Lichey vor kurzem gegründetes „Thüringer Vokalquartett" hat schon rühmliche Erfolge zu verzeichnen. — Kreneks Oper „Jonny spielt auf" kommt in der nächsten Saison in Berlin, Prag, Hamburg, Wiesbaden, Krefeld, Karlsruhe, Dortmund, Dessau, Breslau, Leningrad heraus.

— Der rheinische Madrigalchor unter Prof. Walter Josephson wurde auf seiner italienischen Konzertreise (Neapel, Rom, Liverno, Mailand, Bergamo, Brescia) überall begeistert aufgenommen. Auch die italienische Presse äußert sich durchweg günstig über die Leistungen des Chores.

— Richard Strauß arbeitet an einem Ballett nach einem Buch Heinr. Kröllers, des Ballettmeisters der Wiener Staatsoper. Die Uraufführung des Werkes soll in Budapest stattfinden.

— In der Oper zu Toulouse kam der ganze „Ring des Nibelungen" mit stärkstem Erfolg zur Aufführung.

— Das Porträt J. S. Bachs von Balthasar Denner, dem von 1685—1749 lebenden Hamburger Maler, wurde von der Philadelphia Art Alliance erworben und ihrer Galerie einverleibt.

— Das Bautzener Gymnasium begeht am 1. Juni die Feier seines 400jährigen Bestehens. Schon 1552 ist hier ein Kantor nachweisbar, der den Schulchor leitete. Außer diesem bestand noch das Institut der Inquiliner (seit 1574), eine Kurrende (seit 1582) und im 18. Jahrhundert eine Instrumentalvereinigung. Als Kantoren wirkten u. a. Abraham Schadäus 1592 bis 1603, Joh. Heinrich Gössel 1740—1770 und Joh. Samuel Petri 1770—1808. Von dem reichen Musikleben des Gymnasiums gibt die „Musikgeschichte von Bautzen" (Bückeburg-Leipzig 1924) von Dr. Herbert Biehle eine ausführliche Darstellung.

— Der Kirchenchor Zeulenroda (Dirigent: MD. Fritz Sporn) brachte am Karfreitag Heinr. Schützens „Historie des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heilands Jesu Christi, nach dem Evangelisten Johannes" zur eindrucksvollen Wiedergabe.

— Die Kantoreigesellschaft der Versöhnungskirche in Dresden (Leiter: Kantor Alfred Stier) brachte in einem Karwochenkonzert Leonhard Lechners Johannespassion und a-cappella-Chöre von Gumpeltshaimer, B. Ducis und M. Cl. Ingegneri zur Wiedergabe.

Das nächste Heft erscheint der Musikfeste halber Mitte Juli

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy

Wenn in London etwas nicht recht gehen will, oder einem ersprießlichen Ende zugeführt werden kann, wenn alles versucht wurde, was männlicher Geist und Erfindungslist auszudenken sich anstrebte, kurz, wenn etwas schief geht, dann wird die Sache dem weiblichen Elemente übertragen. So stehen wir dermalen auch mit der Oper in Convent Garden. Es ist hier aber nicht etwa der siegessichere Reiz der Anmut in dem Gehaben einer englischen Lady, die neue Opernexperimente herausfordert, sondern einfach ein letzter Versuch, internationale Oper ertragsfähig zu machen. Was einer kleinen Armee von Männern seit Jahren unerfüllt blieb, nämlich die grand season ohne Defizit abzuschließen, das soll nun durch weiblichen Geist erprobt werden, um zu beweisen, daß der wirkliche Fachmann sehr oft in der Frau zu finden ist. — Und dazu hat man nach gar nicht langem Suchen Lady Cunard und Madame Courtauld auserkoren, die somit gegenwärtig das große Wort für große Oper führen. Erstere gehört der großen Cunard-Company für Seereisen an, und letztere wird mit den neuesten Fortschritten auf dem Gebiete der Erzeugung von künstlichen Seidenstoffen in Verbindung gebracht, besonders in Zeitläufen, da an der Börse die Courtauld-Aktien recht hohe Wellen schlagen. Ist es daher etwa zu verwundern, wenn man diesen Damen des Tages, mit derartigen Fähigkeiten die Leitung unserer Covent Garden Oper anvertraut! Allerdings darf nicht außer Acht gelassen werden, daß diese opernsportlichen Damen, sich ihr Prestige durch die Zeichnung eines erheblichen Betrages sicherstellten, mit dem ihr Befähigungsnachweis in Verbindung steht und somit gewährleistet erscheint.

Covent Garden war in den letzten dreißig Jahren in gewisser Beziehung immer eine Art von Modeoper. Französische Oper beispielsweise konnte kaum so recht mittun. Französischen Modejournalen wurde stets der Vorzug vor französischen Modeopern gegeben. Und um das Gleichgewicht wieder herzustellen, ist man vielleicht auf den Gedanken gekommen, dem weiblichen Régime eine Gelegenheit zu geben. So werden immer in einem Londoner Opern-Laboratorium Experimente gemacht. Wenn auch nur dabei unsere mißlichen Opernzustände etwas gewännen! —

Bruno Walter, einer von den Bewährten, hat auch diesmal die Spielzeit eröffnet und zwar mit einer geradezu glänzenden Aufführung des Rosenkavaliers. Die Besetzung war fast die gleiche wie vor zwei Jahren, allein ein höherer Glanz in der Wiedergabe und ein vollendeterer Stil in dramatischer Beziehung gab der Aufführung jenen strahlenden Glanz, der nur von Sängerinnen von dem Schlage einer Lotte Lehmann, Delia Reinhardt und Elisabeth Schumann zu erwarten ist. In der männlichen Besetzung erfreute Richard Mayrs Leistung als Baron Ochs.

Der „Tristan" des zweiten Abends stand gleichfalls auf hoher künstlerischer Stufe, obschon Herr Laubenthal heute noch nicht zu den idealen Tristans gehört. Er muß darstellerisch wachsen und trachten mit der Situation stets auf gutem Fuß zu bleiben. Im zweiten Akt jedoch hatte er entschieden große Momente. Frieda Leider schien alle zu überstrahlen mit ihrer geradezu wunderbaren Leistung. Maria Olczewskas Brangäne war gleichfalls eine Meisterleistung. Otto Helgers König Marke und Herbert Janssens Kurwenal vervollständigten ein auserlesenes Ensemble unter der ebenso strammen als sichern Führung von Robert Heger.

Der dritte Abend brachte „Die Entführung" in einer idealen Besetzung und einer künstlerisch vollendeten Aufführung. Die Damen Ivogün (Constanze), Schumann (Blonda) und die Herren Karl Erb, Gombert, Paul Bender und Philipp Bertram teilten sich in die reichen Ehren des Abends. Man wurde oft an Richard Strauß erinnert, dessen eigentlicher Lehrmeister — Mozart war. — Das Repertoire für die achtwöchentliche Spielzeit bewegt sich in sehr normalen Grenzen. Unsere leitenden Damen kennen nur zu sehr den Opernappetit des Stammpublikums, dessen Verdauungsprozeß sie nicht zu stören beabsichtigen. Daher ist uns auch nur eine einzige Neuheit beschieden: Puccinis nachgelassener „Turandot". Von Meyerbeers Hugenotten verspricht man sich einen vielleicht noch nie dagewesenen Erfolg und der „Ring" unter Bruno Walter soll zweimal seine Schuldigkeit tun. —

Opernideen von exotischer Färbung haben in London schon manchen verblüfft. So wird gegenwärtig „Cosi fan tutte" im Court Theatre unter dem ebenso einladenden wie lächerlichen Titel: „The school for lovers" (Die Schule für Liebende) täglich einmal, am Mittwoch und Sonnabend zweimal aufgeführt. Bisher haben 75 ununterbrochene Vorstellungen stattgefunden und man segelt noch immer ganz lustig weiter. Wo auf dem Kontinent würde man sich getrauen, mit einer derartigen Idee ein Opernpublikum zu behelligen! Ist Mozart etwa wie ein amerikanisches Musical play dazu ausersehen „for a run" gegeben zu werden! Will man wirklich die Ertragsfähigkeit Mozarts auf eine derartig harte Probe stellen? Fachleute und ein sehr geringer Teil der Kritik sind einfach entsetzt, Mozart in die Klasse der „Lustigen Witwe" oder etwa der „Blauen Mazurka" eingereiht zu sehen, und nur diejenigen, deren Beutel in jeder Woche den Füllungsprozeß durchzumachen hat, fühlen

sich ungeheuerlich entzückt von der außerordentlichen Idee. Mozart — für dessen Erben es keine Tantiemen mehr gibt — als Helfer in der Opernnot entdeckt zu haben. Allerdings muß für die Aufführung ein gutes Wort fallen. Die drei männlichen und drei weiblichen Darsteller gaben ihr Bestes und überraschten oft durch die Schlichtheit und künstlerisches Ebenmaß, mit dem sie den Mozartstil behandelten. Auch hier haben die Damen gesiegt. Ihre Gesangsweise stand, mozartisch genommen, auf einer viel höheren Stufe als jene der drei männlichen Darsteller. Daß es für ästhetisch richtig befunden wurde, Cosi fan tutte mit der „Schule für Liebende" zu übersetzen, muß man einfach mit einem bedauerlichen Lächeln quittieren. Ob eine Mozartoper es wirklich nötig hat, durch nachgerade läppische Titeländerung auf plebejische Gemüter intensiver einzuwirken, soll hier nicht des weiteren erörtert werden. Immerhin darf die Repertoir-Operngesellschaft von Bristol, mit dem frappierenden Repertoir von Einer Oper, auf ihren Londoner Mozarterfolg mit gerechtem Stolz blicken. —

Der Verfall des modernen Virtuosentums in London zeigt sich in jeder Spielzeit immer schärfer. Man könnte Bände darüber schreiben. Dieser Abfall des Konzertpublikums von bedeutenden Künstlern, diese beispiellose Apathie ist hochbedauerlich. Am härtesten werden die Klaviervirtuosen betroffen. Es hat sich besonders in letzter Zeit eine Abneigung für Klavierkonzerte eingeschlichen, deren Ausmaß nicht abzusehen sind. Das große Publikum, das im verflossenen Jahrhundert sich an der Mondscheinsonate, der Appassionata, den sinfonischen Etüden oder dem Karneval Schumanns, den Balladen und Polonaisen Chopins ergötzte, scheint heute müde von dem immerwährenden Einerlei der Programme. Man verlangt heute mit Recht neues Material von neuen Künstlern.

Wir hatten vier der bedeutendsten Klaviervirtuosen in einer Woche und alle vier spielten vor leeren Sälen. Da war allen voran Vladimir Horowitz, ein ganz junger Klavierlöwe. Er verblüffte durch den tiefen Ernst seiner Auffassung und durch seine mächtige, fast unheimliche Technik. Da war Jan Smeterlin, ein anderer Klavierriese, natürlich wieder mit den Brahms-Variationen über ein Thema von Paganini, die Davidsbündlertänze und Chopins Andante Spianato und Polonaise. Dann kam der ausgezeichnete Sturbi, der mit den Etudes Symphoniques begann und mit Einer Novität, man höre und staune — Granados „El Pelele" endete. Die spärlich Erschienen klatschten aus Leibeskräften, um den Saal voller erscheinen zu machen. Der vierte im Bunde war Leopold Godowski, der Unvergleichliche, der sich durch seinen wundervollen Vortrag viel Freunde in London erwarb, von denen aber die wenigsten zu seinem Konzert erschienen waren. In der folgenden Woche stellte sich ein junger englischer Pianist, Solomon, vor, der einen harten Stand hatte, die vier Titanen der vorherigen Woche vergessen zu machen. Zur „Abwechslung" spielte er Schumanns sinfonische Etüden, die Appassionata, die üblichen Chopin-Nummern und zwei Novitäten, die jedoch in letzter Zeit auch schon zu den abgespielten Stücken gehören: „Malaguena" von Albeniz und Balakireffs „Islamey". Kann es da Wunder nehmen, wenn das Publikum durch seine Abwesenheit glänzt! Es wird und muß mit der Zeit eine radikale Änderung in der Zusammenstellung der Klavierprogramme vorgenommen werden. Sollte das noch lange so fortdauern, dann haben alle vornehmen Klaviervirtuosen mein aufrichtigstes Mitgefühl.

Zwei Gastdirigenten von himmelweit verschiedener Art waren Siegfried Wagner und Johann Strauß. Ersterer leitete ein Runfunk-Konzert mit 150 Mitgliedern in der Albert-Halle und Strauß dirigierte in der gleichen Halle mit bloß 75 Mann. Siegfried dirigierte ausschließlich Richard Wagner, alles mit traditionellen Nüancen und voller Beherrschung aller Steigerungen. Am besten gelang das Siegfried-Idyll, dem er ganz besondere Sorgfalt zuwendete. Als Neuigkeit brachte er sein Orchester-Vorspiel aus der (ich glaube bisher unaufgeführten Oper) „Die heilige Linde". Es ist alles ganz hübsch gemacht und aufgebaut, doch fehlt die Hauptsache: neue Gedanken — wirkliche Eingebungen. In einer neuen Oper erwartet man mit Recht Neues, besonders in einem derart langen und umfangreichen Vorspiel. Allein wo die Eingebung fehlt, dort kann kaum auf einen nachhaltigen Erfolg gerechnet werden. Siegfried Wagner ist allerdings ein tüchtiger Musiker, allein weder ein großer Dirigent, noch ein Komponist, der Aufsehen zu erregen imstande wäre. Johann Strauß fand reichen Beifall mit seinem Dirigieren und hauptsächlich mit seinem Geigen der altbewährten Strauß-Walzer. Man hat seit vielen Jahren „Die Geschichten aus dem Wiener Wald", „Wiener Blut" und etliche Potpourries, besonders jenes der „Fledermaus" in London nicht gehört. Johann Strauß sollte eigentlich ein ständiges Filial-Orchester in London haben, insbesondere jetzt, wo die Tanzwut so sehr im Schwange ist! —

Musikberichte

BADEN-BADEN. Die erste Hälfte des Baden-Badener Musikwinters unterstand noch der Führung von GMD. Paul Hein, der mit einem volkstümlichen Sinfoniekonzert, sowie in einem großen Sonderkonzert mit Mahlers zweiter Sinfonie seine 35jährige Berufstätigkeit in Baden-Baden abschloß. In diesem Werk schloß Paul Hein noch einmal alle die musikalischen und Führereigenschaften ein, die

ihn dazu berufen hatten, das Musikleben unserer Stadt auf so viele Jahre günstig zu beeinflussen. Die Würdigung seiner Verdienste trat spontan in Erscheinung bei seinem Abschiedskonzert sowohl wie bei dem Abschiedsabend, der ihm in Anwesenheit der Behörden von der Stadt im Kurhause gegeben wurde. Sein Nachfolger ist, wie schon gemeldet, GMD. Ernst Mehlich, über dessen Wirken am Schluß der Wintersaison berichtet werden soll. — Solisten-Abende veranstalteten Lonny Epstein (Klavier) mit Beethoven, Brahms, Busoni, Debussy; Raoul von Koczalski (Klavier) mit einem Chopin-Abend; Franz von Vecsey (Geige) mit Reger, Mendelssohn, Bach, Pugnani-Kreisler, Vecsey; Otto Besag (Nachfolger von Karl Salomon) mit einem Orgelkonzert unter Mitwirkung von Maria Garnatz (Alt) Baden-Baden; Robert Butz vom Landestheater Karlsruhe mit Liedern und Arien von Beethoven, Schubert, Strauß, Verdi, Puccini. — Kammermusikwerke kamen zu Gehör durch das Amar-Hindemith-Quartett, das Werke von Mozart, Schubert und Casella spielte, sowie durch die regelmäßigen Kammermusik-Abende der städtischen Quartett-Vereinigung K. Assmus, Stennebrüggen, Hoog, Voland, die jedesmal interessante Überblicke geben über die zeitgenössische Musikliteratur. — Von bedeutenden Vokal-Konzerten ist zu nennen das Konzert des Berliner Domchors unter der Leitung von Professor Hugo Rüdel unter Mitwirkung von Lili Koppel (Klavier), Mannheim, das altitalienische Meister zum Vortrag brachte; ein Festkonzert der Liedertafel „Aurelia" zu ihrem 80jährigen Bestehen unter der Leitung von Gymnasialmusiklehrer Otto Halter u. Mitwirkung von Udo Dammert (Pianist), München und Carl Ebert (Gesang), Landestheater Darmstadt; ein Konzert des Liederkranz „Frohsinn", der außerdem eine weihevolle Trauerfeier unter Musikdirektor Otto Schäfer für seinen Protektor, den verstorbenen Kammersänger Josef Schwarz veranstaltet hatte.

Das Musikleben der Stadt Baden-Baden ist jetzt in eine neue Ära gerückt und wenn nicht alle Zeichen trügen, geht Baden-Baden unter der zielbewußten Leitung Ernst Mehlichs, dem die Stadt bereits den Titel eines GMD. verliehen hat, einem musikalischen Aufschwung entgegen.

Inge Karsten.

BAYREUTH. Musik des Mittelalters. Aus Anlaß der Universitätswoche zu Bayreuth sprach der Ordinarius des Erlanger musikwissenschaftlichen Seminars, Priv.-Doz. Dr. Gustav Becking über die „Musik des Mittelalters". Der Vortrag verdient besonders deswegen außerordentliche Beachtung, weil er seine wissenschaftlichen Erkenntnisse an zahlreichen praktischen Vorführungen mittelalterlicher Musik erhärtete. So gab die Veranstaltung deutlichen Beweis von dem gewissenhaften Streben, Musik aus ihren Klangbedingungen und Klangwirkungen, und nicht allein aus ihren nur notierten Denkmälern zu betrachten und auf ihre geistigen und kulturellen Werte hin zu untersuchen, welche Art der wissenschaftlichen Methode trotz des allseits lebendigen Interesses an der mittelalterlichen Musik und ihren Problemen sich doch erst verhältnismäßig vereinzelt eingebürgert hat.

Als Beispiele für die gotische Musikkultur wurden aufgeführt das „Alleluja Pascha" Magisters Leoninus der Notre Dame Schule des 12. Jahrhunderts, und zwei Motetten anonymer Meister des 13. Jahrhunderts, nach Aubrys Ausgabe der Bamberger Handschrift. Die ars nova des 14. Jahrhunderts belegten das „Credo" und die Ballade „S'amours me fait" von G. de Machaut. G. Dufays Rondeau „Mon cuer me fait", Binchois' Ballade „Deul angoisseux", Pfabinschwantzs „Maria zart" und „Christ ist erstanden" eines anonymen deutschen Meisters zeigten die sublime burgundische Kultur mit ihren durch den hundertjährigen Krieg vollzogenen englischen und walisischen Einflüssen, denen die vorhergegangene linienhaft und resonanzlose Musik nunmehr das Raumerlebnis der Harmonie und Akkordik dankte. Den Ausklang des Mittelalters veranschaulichten englische und niederländische Chöre, Dunstaples Antiphon „Sancta Maria", Willaerts Agnus Dei aus der Messe super „Benedicta" und das Antiphon „Salve Regina", das bisher Dufay, dann einem nachdufayschen Meister zugeschrieben war und nach jüngsten Forschungen als deutsches Werk erkannt worden ist.

Ludwig Unterholzner.

HEIDELBERG. Der Konzertwinter neigt sich in seinem offiziellen Teil dem Ende zu und hinterläßt keinen überwältigenden Eindruck. Die immer noch ungelöste Dirigentenfrage bei den städtischen Sinfoniekonzerten, unter der vor allem das Orchester in seiner künstlerischen Entwicklung leidet, macht sich immer stärker bemerkbar. Peter Raabe-Aachen hat sich zwar wieder in drei Konzerten als sicherer und musikalisch-ernster Führer gezeigt, ohne jedoch die Darbietungen viel über ein gesundes Mittelmaß hinauszuführen. Den stärksten Eindruck hinterließ er mit Bruckners 6. Sinfonie. Dr. Hermann Poppen, der mit dem Bachverein Honeggers „König David" vorbereitet, brachte als beste Leistung in den von ihm geleiteten Volkssinfoniekonzerten Josephs Haas' Variationen-Suite über ein altes Rokoko-Thema, die neben gesunder Erfindungsgabe großes kontrapunktisches Können zeigt. Als Mozartspieler feierte im gleichen Konzert Rudolf Serkin wahre Triumphe. Echteste, blutvolle Künstlerschaft bewiesen Walter Rehberg und Hermann Diener in ihren Beethoven-Sonaten-Abenden, zwei Künstler, die nicht konzertieren, sondern — im edelsten Sinne des Wortes — musizieren. — Das Theater

hat unter der Regie Eugen Kellers sein hohes Niveau, abgesehen von kleinen Abbiegungen, die durch äußere Umstände bedingt waren, beibehalten. Nach „Mignon" mußte wegen Tenornöten „Waffenschmied" und „Hänsel und Gretel" eingeschoben werden. Aufführungen, die szenisch und musikalisch geschlossen waren, in der Publikumswirkung aber durch eine stilisierte und dadurch stark moderierte Wiedergabe von Verdis „Maskenball" übertroffen wurden. Wilhelm Kaerners durch den ernsten Willen zum Kunstwerk anzuerkennende Regie, Dr. Fritz Henns sichere Führung und subtile Orchesterbehandlung, vor allem aber der überaus starke Renato von Johannes Draht, einem Bariton von selten schöner Stimme und darstellerischer Ausdruckskraft, versöhnten mit manchen mittelmäßigen Besetzungen.

J. K.

M.-GLADBACH. Der städtische Gesangverein „Cäcilia" machte sich unter GMD. Gelbkes verdienter Leitung um eine dreimal wiederholte (zuletzt als Franziskus-Feier am Buß- und Bettag) Aufführung von „Le Laudi" von Suter verdient. Das großangelegte Werk verfehlte auch bei uns seine Wirkung nicht, die durch Mitwirkung trefflicher Solisten wie M. Hinnenberg-Lefèbre, Frieda Dierolf, Antoni Kohmann, Hermann Schey sicherlich verstärkt wurde. Abendergänzend gesellte sich noch Wetzlers Orchesterlegende „Assisi" hinzu, die der Komponist selbst dirigierte. — Das romantische Klavierkonzert von Joseph Marx gewann vor allem durch die eigenartige Interpretation Giesekings für sich, während das Violinkonzert op. 21 von Max Trapp keinen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen vermochte, trotz der hochstehenden und hingebungsvollen Interpretation. Erwähnen wir noch G. Schumanns Ouvertüre „Lebensfreude" op. 54, so ist die Reihe der bisher erschienenen Erstaufführungen zeitgenössischer Werke erschöpft, wohingegen die bereits eingebürgerte Musik einen breiten Raum einnahm. So brachte ein Volkssinfoniekonzert Werke Mozarts, Händels und Beethovens. Das Budapester Streichquartett kam mit einem streng deutschen klassisch-romantischen Programm. Von älterer Romantik war Weber mit der Ouvertüre zu Euryanthe, eingedenk seines 100. Todestages vertreten, an neuerer Romantik Bruckner mit der Vierten und Mahler mit der Ersten, denen beiden durch H. Gelbke eine besonders fein ausgearbeitete Wiedergabe zuteil wurde. Auch ein slawischer Abend wurde in den Sinfonie-Konzerten geboten mit der sinfonischen Dichtung „Moldau" von Friedr. Smetana, der 4. Sinfonie von Tschaikowsky und seinem Violinkonzert, das H. Grevesmühl, Duisburg, in überlegener Weise zu Gehör brachte.

B.

PLAUEN i. V. In einem Konzert des Tonkünstlervereins erlebten zwei Werke des Leipziger Komponisten Kurt Driesch ihre Erstaufführung. Das erste, ein Trio für 2 Violinen und Orgel, ist als Ganzes ein durchaus beachtliches, wohlklingendes Werk. Von den 4 Sätzen sind wohl die ersten beiden, Praeludium und Allegro, am besten gelungen. Abgesehen davon, daß die Bezeichnung „Quasi Tango" für den 3. Satz bloß als „Bluff" wirkt (denn man hört nichts, was dem Begriffsinhalt entspräche, G. s. d.!), ist auch kein besonderer Gegensatz zum 4. Satz vorhanden. Diese letzten beiden Sätze sind deshalb undurchsichtiger in der ganzen Struktur. Das Trio gewönne sehr durch Weglassung des 3. Satzes. Die Ausführenden, die Konzertmeister Langhof und Breit sowie Herr Dölling (Orgel) gaben ihr Bestes. — Das zweite Werk: Das Lied von der Liebe, ein Zyklus nach dem Chines. v. Nadin, steht zweifellos höher als das Trio. Der Komponist gibt sich hier stärker, freier und vielseitiger. Der Klaviersatz ist apart und selbständig; an die Sängerin werden allerdings hohe Anforderungen in Technik und Musikalität gestellt. Beides war bei Hilde Kriener (Sopran) und Dr. Ernst Cremer (Klavier) in hohem Maße vorhanden. In jeder Beziehung steht das 3. Lied am höchsten, dessen charakteristisches Motiv sofort fesselt.

Karl Kluge.

WIESBADEN. In der 1. Hälfte unsres Musikwinters brachte Otto Klemperer mit dem Staatstheater-Orchester neben altbewährtem auch eine Fülle von Novitäten zu Gehör. Sibelius — als 70jähriger Jubilar — ward durch Aufführung seiner neuesten 7. Sinfonie gefeiert, die durch ihre eigenartige nordisch-düstre Färbung interessierte; von Honegger ließ man „Pacifik 231" vorüberbrausen, schnauben, stampfen und — verschwinden; von Stravinsky kam eine ulkige „Tanz-Suite", von Malipiero eine vornehmer gedachte, liebenswürdige Cimarosa-Suite zu Gehör; und von Janaçek eine „Militär - Sinfonietta", deren durch 4 Sätze unablässig aufklingende Blech-Signal-Weisen allerdings etwas auf die Nerven fielen. Von dem übelbeleumundeten „Wozzeck" von Alban Berg wurden 3 Szenen, welche die stimmbegabte und musikalisch gewandte Frau Johanna Klemperer sang, mit besonderer Gespanntheit angehört. In der Oper dirigierte Klemperer die Straußsche „Elektra"; und ebenso „Fidelio", „Figaros Hochzeit" und „Don Juan", und als neuestes den „Cardillac" von Hindemith — gleich nachdem derselbe Dresden beglückt hatte. Die Musik ist in ihrem Kammerstil mit artistischer Kunstfertigkeit gearbeitet, in Einzelheiten frappierend, im ganzen herzlos und ohne jeden Tiefgang. „Nur kein Gefühl zeigen" — soll ja auch der Komponist auf den Proben dem Personal immer wieder zugerufen haben! Übrigens war das Libretto für Wiesbaden keine Überraschung weiter: vor einigen Jahren ging hier die Oper „Der Goldschmied von Toledo" von J. Offenbach (d. h. nach seinen hinterlassenen Skizzen

(Fortsetzung auf Seite 374)

bearbeitet) in Szene: es handelt sich da um denselben Stoff, frei nach E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Das Fräulein von Scudery". — Nach diesen viermonatlichen Anstrengungen, die von einzelnen Gastdirigierausflügen unterbrochen waren, begab sich Klemperer für einige Monate nach Amerika und überließ das Hauptgeschäft des Operndirigierens unserm sehr tüchtigen 1. Kapellmeister A. Rother und den zweiten Dirigenten Dr. Tanner und W. Krauß. Auf Neuanstellung gastdirigierte Kpm. Sebastian von Leipzig die „Aida". Er hat bei Publikum und Kritik recht Veesey und die jugendliche Pianistin Heida Hermanns gern wieder begrüßt.

Im „Künstlerverein" ließen sich hören — und konnten sich wahrlich hören lassen: das „Prisca-Quartett", das „Wendling-Quartett" (u. a. mit Ottorino Respighis „Quartetto dorico"); die Pianistin Else Kraus-Berlin (mit Webers jetzt so selten gehörter As-Dur-Sonate und Liszts Dante-Sonate usw.): die ernst und edel gestaltende Geigerin Edith v. Voigtländer: die jüngste „Rheinische Nachtigall" Agathe Holzer, eine liebliche Mozartsängerin.

günstig abgeschnitten. Aber freilich, was besagt solch eine Gastdirektion einer einzelnen bombenfeststehenden Oper!

Unser städt. GMD. Karl Schuricht brachte mit dem Kurorchester an neueren Werken: die Fantasie „Brigg fair" von Delius, die „Nacht auf dem kahlen Berg" von Mussorgski, die „Variationen und Fuge über ein heiteres Thema" von Georg Schumann u. a. m., zu Gehör; gewann — oder erhielt sich aber auch die vollen Sympathien des Publikums mit Werken der Klassiker, Romantiker und Nachromantiker. Seine Beethoven- und Brahms-Festkonzerte begeisterten allgemein. Von den im Kurhaus aufgetretenen Solisten wurden namentlich Edwin Fischer, Alma Moodie, Frau Charles Cahier, Maria Olczewska, J. v.

Unser einheimisches „Peischer-Quartett" gab verschiedene Kammermusikabende und befestigt sich immer mehr in der Gunst des Publikums. Hervorragendes bot auch der „Wiesbadener Männergesangverein", der unter der Leitung seines neuen Dirigenten, Hrn. Rother (vom Staatstheater) auch neue Beweise sangesfreudiger Kunstbereitschaft gab. Mit einer wohlgelungenen Aufführung von Bachs „Weihnachts-Oratorium", durch den „Evangelischen Kirchengesangverein", unter Leitung des Organisten Friedr. Petersen fand dann die erste Hälfte unsres Wiesbadener Musikwinters ihren feierlichen Abschluß. O. D.

ZWICKAU i. S. H. Pfitzners romantische Kantate „Von deutscher Seele" erlebte durch den

(Fortsetzung auf Seite 377)

a cappella-Verein und Lehrer-Gesangverein unter Md. J. Schanze eine ausgezeichnete Aufführung. Es war seit der Uraufführung, 27. Januar 1922 Berlin, bereits die 80. und, wie wohl alle vorherigen, ein Ereignis und Erlebnis für die zahlreichen Hörer.

Anläßlich des 50. Todestages Julius Ottos, des Reformators des Männergesangs († 5. März 1877 als Kreuzkantor in Dresden) hat das Schumann-Museum, welchem bekanntlich eine Sächsische Abteilung (für andere hervorragende, aus Sachsen stammende Tondichter und Musikschriftsteller) angegliedert ist, eine Julius Otto-Sonder-Ausstellung aus seinen Beständen veranstaltet (Handschriften, Faksimiles, Bildnisse, Notendrucke, Texte, Literatur), die auch Franz Ottos, Robert Schumanns gutem Freunde und Mitarbeiters an der Zeitschrift für Musik gedenkt, wie auch einiger weiterer bekannter Kreuzkantoren, z. B. Agthe, den beiden Weinligs (Theodor später Thomaskantor und als solcher Lehrer Rich. Wagners und Clara Wiecks), O. Wermanns.

Bei einem Sonder-Sinfoniekonzert des Städt. Orchesters erlebte unter Prof. Laber als Gastdirigenten eine Sinfonie von Joh. Engelmann ihre Uraufführung. Engelmann, aus der Orchesterpraxis herausgewachsen, zeigt in der Verarbeitung seiner knappen, plastisch gehaltenen Themen großes

(Fortsetzung auf Seite 378)

Können und gibt dem Ganzen durch Zurückgreifen auf Themen früherer Sätze innerlichen Zusammenhalt und Kraft. Die Instrumentation ist voll und sehr geschickt. Das Werk wurde sehr beifällig aufgenommen. —

Die kurz vorher stattgefundene gut gelungene Beethovenfeier des Musikvereins (Leonorenouvertüre, Violinkonzert und 9. Sinfonie) war, trotzdem sie in dem größten Konzertsaale, der über 2000 Personen faßt, lange vorher ausverkauft. Als Solisten wirkten u. a. mit Frau Bosch-Möckel, Frau Pfeiffer-Siegel und Frau Hartwig-Correns. Die Leitung hatte Stadtkapellmeister W. Schmidt.

Sehr liebevoll war auch eine Aufführung von Paul Gläsers (lebt in Großenhain) Passionsoratorium „Jesu Tod und Auferstehung" (2. Teil des Oratoriums Jesus) vorbereitet. Leitung: Kantor Riedel. Ausführende: der Lutherkirchenchor, Stadtkapelle und als Solisten: Frau Pfeiffer-Siegel, Frl. Käte Neßler, Hans Kändler, Leipzig, Erich Jungel, Chemnitz, und Karl Zinnert (Titelpartie), Dresden. — Der neugegründete Zwickauer Kammerchor zeigte in seinem 1. Konzerte, das Chöre von Brahms, Lendvai und Jos. Haas brachte, die von dem Gründer und Leiter, Kantor P. Kröhm angestrebte gründlichste technische Schulung jedes einzelnen Sängers in erfreulichster Weise. M. K.

AUSLAND:

KOPENHAGEN. Ein Bericht über das hiesige Musikleben im vergangenen Teil der Saison 1926/27 kann, was die Oper betrifft, nicht sehr viel melden. Die Königliche Oper hat in dem jungen Musiker (ursprünglich Cellisten) Johan Hye-Knudsen einen neuen Kapellmeister neben Georg Höeberg bekommen. Er ist ein gewandter Dirigent mit besonderem Sinn für Rhythmus und Klang; die nötige Erfahrung, namentlich der klassischen Musik gegenüber, fehlt ihm natürlich noch (wie eine „Orpheus und Eurydike"-Aufführung zeigte), und einen tieferen Einfluß auf die Wirksamkeit der Oper hat er bisher nicht üben können. Was fehlt ist ein gutes vollzähliges Repertoire, und von den knappen Neuheiten hat nur eine dänische: „Leonore Christina" sich gehalten durch die hübsche, nationalgeprägte Musik von Siegfried Salomon.

Für Konzerte kann man glücklicherweise ein langsam steigendes Interesse beobachten, so daß wieder einmal fremde Künstler mit Gewinn Kopenhagen besuchen konnten. In erster Linie wohl der in Paris lebende Alexander Brailowski, ein Pianist von souveränem Können, den man immer mit Gewinn anhören kann; namentlich als Chopin-Spieler hatte der hier bisher gänzlich Unbekannte großen Erfolg. Ebenso erfolgreich war Dr. Karl Muck mit einem Beethovenabend der kgl. Kapelle; enthusiastisch

(Fortsetzung auf Seite 380)

wurde ihm gehuldigt, und es war eine helle Freude, wieder nach so vielen Jahren seiner objektiven und doch so persönlichen Interpretation zu folgen. Daß der Geschmack für die Klassiker, speziell für Beethoven, hier noch lebhaft ist, zeigte sich, als die „Budapester" sämtliche Quartette Beethovens bei immer vollem Hause sehr schön und eindringlich vortrugen. — Großen Erfolg hatte auch noch der ganz reizende und eigenartige Vortrag Yvette Guilberts von französischen volkstümlichen, älteren und jüngeren Liedern und Gesängen, die sie mehr spielte als sang und dabei sehr schnell ihr Alter (mit dem sie, eine kluge Frau, selbst in einer kleinen Ansprache scherzte) in Vergessenheit brachte. Von glücklichen Konzertgebern seien noch genannt Jean Sibelius als Komponist und Dirigent; der „Prager Lehrer-Gesangverein", der in virtuoser Art die schwierigen, aber wirkungsvollen und originellen Chöre seiner nationalen Komponisten vortrug und von den heimischen wohl in erster Reihe die jungen Pianisten Victor Schiöler und Gunnar Johannsen. — Weniger Glück hatten dagegen der technisch eminente Geiger Heifetz, Birgit Engell mit der Clavicembalistin Alice Ehlers zusammen (übrigens ein schöner Abend mit „altem" Programm), oder die beiden französischen Komponisten Auric und Poulenc, die nicht allzu interessant für ein nicht allzu großes Publikum musizierten (mit Hilfe unserer tüchtigen Bläser) oder das Havemann-Quartett, das, vom „Jungen Tonkünstler-Verein" eingeladen, wohl etwas ungewünscht, nur modernste Sachen (Hindemith, Tiessen, Schönberg) vortragen durfte; mit dem Quartett zusammen führten sich die Pianistin Hoffmann-Behrend (Berlin) und die Sängerin Margot Lefebre zum ersten Male hier günstig ein. Auf dem Programm der kgl. Kapelle stand wieder einmal Rich. Strauß' „Heldenleben", das schon ein klein wenig veraltet vorkam, ähnlich wie die neue Musik, welche der Verein „Ny Musik" und die „Philharmonische Gesellschaft" (jetziger Dirigent Andr. Rachlew) vorführten. — Die Musikvereine kämpfen härter wie die Solisten mit den Zeiten: von ihnen feierte der „Cäcilien-Verein" sein 75., der „Dänische Konzertverein" sein 25. Bestehen, der letztere mit einer neuen Sinfonie von P. Gram — leider aber ohne genügende Teilnahme des Publikums.

Will. Behrend

LENINGRAD. Unser Konzertleben erfreute sich nach einer wohltuenden Ruhepause eines neuen Aufschwungs, welcher hauptsächlich Sergey Prokofieff zu verdanken ist. Das der Name Prokofieffs in den Mittelpunkt aller musikalischer Interessen rückte, läßt sich wohl verstehen: der jetzt weltbekannte Komponist und Klavierspieler kehrte nach neunjähriger Abwesenheit in seine Heimatstadt zurück. Auch überzeugten vier zu seinen Ehren veranstaltete Konzerte, daß sich Prokofieff seit der Zeit seines ersten Auftretens zu einem großen Künstler herangebildet hat. In beiden Klavierabenden kam besonders sein glänzendes Virtuosentum stark zum Ausdruck. Die anderen zwei Konzerte unter Musikdirektor Malko und Dranischnikoff waren seinen Orchester-Werken gewidmet, von denen eine neue Ouverture für Bläser, 2 Harfen, 2 Klaviere und Contra-Baß zu erwähnen ist — ein gefühlsmäßig weniger inspiriertes, als rationalistisch zusammengesetztes Stück. Den Piano-Part seines 2. und 3. Klavierkonzertes spielte der Komponist selber. Der Erfolg war durchgreifend, aber, wie mir scheint, viel zu übertrieben.

Das Gastauftreten GMD. Kleibers brachte 4 Philharmonie-Konzerte und eine sehr steife „Carmen"-Aufführung im Marien-Theater mit sich. Mit eminenter Geschlossenheit dirigierte Kleiber die IV. Sinfonie von Tschaikowsky und ein Weber-Programm; in seinen übrigen Konzerten fand jedoch der vielleicht zu sehr intellektuell eingestellte Dirigent mit Werken von Schönberg, Skriabin, Berg, Respighi u. a. keine warme Aufnahme.

(Fortsetzung auf Seite 382)

Von stattgefundenen Uraufführungen sei zuletzt noch eine 8. Sinfonie von N. Miaskowsky erwähnt. Sie zeichnet sich durch etnographisch-liedmäßige Thematik, üppige Rhytmik und durch ihre gesamte polyphonische Anlage aus. Es sieht beinahe danach aus, als wolle Miaskowsky in seinem Schaffen die Synthese der nationalistischen Tendenzen der „Kutschkisten" mit der europäisierten Sinfonik der Schule Tchaikowskys verkörpern.

J. Zander.

TURIN. In der diesjährigen Opernsaison des „Teatro di Torino" (April—Mai) wurden zum ersten Male die Opern Madonna Imperia von Franco Alfano, sowie die musikalische Fabel in drei Akten La Fata Malerba Vittorio Guis aufgeführt, welch letzterer auch Orchesterdirektor der kommenden Saison sein wird. Ebenfalls wurde das einaktige Lustspiel von Rossini „La Cambiale di Matrimonio" wiedergegeben, das zum ersten Male im Teatro San Moisè in Venedig im Herbst des Jahres 1810 aufgeführt wurde, dann folgten die in Italien selten gegebenen Vorstellungen: Così fan tuttè von Mozart, La Serva Padrona von Pergolesi und L'Italiana in Algeri von Rossini.

VERLAGSMITTEILUNGEN

Im Steingräber-Verlag Leipzig ist soeben eine interessante Solo-Violinsonate „Sonata fantastica" Henri Marteaus erschienen. Die im gleichen Verlage erschienene Choralfantasie für Orgel von Fridthjov Anderssen kam in einem der „Orgelvorträge" Gg. Winklers in der Andreaskirche zu Leipzig zur Uraufführung.

Das 140. Heft der Mitteilungen des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig, ist soeben erschienen.

Im Musikverlag Ernst Bisping, Münster i. W., ist ein neuer gem. Chor Waldemar von Baußnerns erschienen, betitelt „Jesus und Maria". Es handelt sich um eine Hymne im Stile der alten Meister, bei der auch die alte Textform beibehalten wurde. Das Werk fand bei der Manuskript-Uraufführung durch Prof. Dr. Karl Thiel, Berlin, begeisterte Aufnahme.

Internationale Musik-Ausstellung in Genf. Das Präsidium der Internationalen Musik-Ausstellung in Genf (28. April bis 22. Mai) ernannte auf Vorschlag der Berufsorganisationen für die Gruppe „Musik-Verlag" zum Mitglied der Jury die Herren Carlo Clausetti (G. Ricordi & Cie., Mailand), René Dommange (Durand & Cie., Paris), Dr. Alfred Kalmus (Universal-Edition, Wien), Karel Balling (Fr. A. Urbanek, Prag), Hofrat Richard Linnemann (Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig). Zum Präsidenten der Jury wurde Richard Linnemann (Kistner & Siegel) gewählt. Das Ergebnis der Beratungen der Jury, die infolge der ausgezeichneten Beschickung der Ausstellung durch mehr als 60 Firmen aus Deutschland, Frankreich, Italien, Polen, Portugal, Schweiz und Tschecho-Slowakei ein großes Arbeitspensum zu bewältigen hatte, wird demnächst bekanntgegeben werden. Die von den Mitliedern der Jury vertretenen Firmen stellten selbstverständlich „außer Wettbewerb" aus.

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

94. JAHRG. LEIPZIG / JULI / AUGUST 1927 HEFT 7/8

Die Enträtselung des Schumannschen Abegg-Geheimnisses

Op. 1.: Thème sur le nom Abegg varié pour Le Pianoforte et dédié à Mademoiselle Pauline Comtesse D'e Abegg

Von Giovanni Minotti[1]) in London

Das intime und mysteriöse Verhältnis Robert Schumanns zu den gräflichen Schwestern „Pauline und Emilie von Abegg“[2])

Motto: Man soll alle Spuren verfolgen, die zur geheimen Arbeitsstätte des Meisters führen!
(Rob. Schumann.)

Als ich die Kunde von der Enträtselung des Schumannschen Sphinxgeheimnisses[3]) in aller Welt verbreiten ließ, wollte ich den zarten Hauch der Romantik, der über „Asch“ ausgebreitet lag und sich unter dem erhöhten jungfräulichen Schutz der Komtessen Pauline und Emilie von Abegg zu einem undurchdringlichen Festungsschleier heranzubilden schien, nicht mit den rauhen, vergewaltigenden Händen der profanen Wissenschaft zerstören. Hätte ich meine Gefühle der unbedingten Mitteilsamkeit noch wenige Jahre in Schranken halten können, dann würde „Asch“ (op. 9), das nicht nur „Ernestine von Fricken“, sondern auch die „Komtessen Pauline und Emilie von Abegg“ zu beherbergen schien, seinen Dornröschenschlaf beendigt haben, und der Possengeist des jungen Schumann hätte über die ganze Welt triumphiert. Aus Gründen der drohenden Gefahr, Robert könnte es in letzter Stunde gelingen, mittels testamentarisch hinterlassener Dokumente den Lösungspreis für sich selbst zu beanspruchen sah ich mich aber veranlaßt, den Geist des Possenspielers beim Schopf zu packen, und die während fünfundneunzig Jahren angesammelten Staubschichten, hinter denen Robert sich mehr und mehr zu verbergen schien, abzuschütteln! Durch dieses Aufdecken und Entlarven des Mei-

[1]) Copyright 1924 by Giovanni Minotti.
[2]) Anmerkung der Schriftleitung: Auf diesen Aufsatz glauben wir unsere Leser besonders hinweisen zu dürfen. Giovanni Minotti ist ein irischer Pianist und, was wichtiger ist, der glühendste Schumannianer, den wir — auch persönlich — kennen gelernt haben. Wir wüßten auch keinen Künstler, der sich derart in die Seele gerade des jungen Schumann eingelebt hat, und zwar mit ebensoviel Phantasie wie scharfsinnigem Verständnis. Wir möchten den Lesern auch den Rat geben, sich bei dieser eigenartigen Untersuchung, der Lösung eines Notenbuchstaben-Rätsels, ruhig der Führung dieses Mannes anzuvertrauen; sie werden einen Einblick in die Seele des jungen Schumann erhalten, wie ihn die ganze bisherige Literatur über den großen Romantiker nicht gewährt.
[3]) Verlag von Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig 1924.

sters der „Jean Paul'schen Rätselform" werde ich zweifelsohne den vielen hochverdienten Schumannbiographen blutige Wunden schlagen. Das klare Bewußtsein aber, strategische Vorteile für die nachstrebende Jugend durch Andeutungen und Fingerzeige auf dem unendlich großen Gebiet der Musikwissenschaft herausgeschlagen zu haben, entschädigt für alle Leiden, die ein treuer Diener der Kunst auf dem langen Dornenwege ertragen muß.

Um ein klares, untrügliches Bild von dem Werdegang Robert Schumanns malen zu können, genügt es, seine Worte und Taten, die ein monumentales Vermächtnis bedeuten, unter die Lupe zu nehmen. Unter dieser Lupe entsteht bald ein Kaleidoskop von riesenhaften Verhältnissen, in dem sich die seelenhaften Züge Schumanns widerspiegeln. Analysiert man seine Erstlingswerke, die weiter nichts als eine Reihe höchst interessant gelungener theoretischer Aufgaben des genialen Autodidakten darstellen, dann wird es nicht allzu schwer, Begleiterscheinungen und Nebentöne, die in seinen scheinbar harmlosen „Redewendungen" enthalten sind und die eine besonders versteckte diabolische Schadenfreude verraten, aufzudecken! Blättern wir dann in den „Briefen und Gesammelten Schriften" mit dem durchdringenden Kennerblick des Diagnostikers, so wird sich alles Ungeheuerliche — die sphinxartige Boshaftigkeit! —, das latent zwischen den Zeilen zu liegen scheint, zu einem drohenden Kometenschweif verdichten, der sich allmählich in einen prächtigen Regenbogen verwandelt, das helleuchtende Ergebnis unseres Bemühens anzeigend: die glückliche Lösung alles Rätselhaften!

Bevor ich mit meinen Enträtselungen beginne, erscheint es zweckmäßig, einiges aus den Briefen und „Gesammelten Schriften" Schumanns anzuführen, damit ich dem Vorwurf, der Musikwelt meine individuellen Anschauungen aufoktroyieren zu wollen, begegne. Auch aus den Werken der verschiedenen Schumann-Biographen und von Musiktheoretikern sei Verschiedenes herangezogen. Auf diese Weise gelangen wir zu einem untrügerischen Spiegelbild des zeitlebens unter mannigfachen Seelenzuständen leidenden Robert Schumann. Und zwar soll es uns nicht nur die Possen, Exzentrizitäten und die komplizierte Denkungsweise verraten, sondern auch, daß der Possengeist eine Umwandlung erfuhr und sich allmählich als etwas Mephistofelisches entpuppte. —

Blicken wir vor allem auf Meister Roberts Lehrjahre zurück! — Seine ungemeine Veranlagung, sowohl geistig wie musikalisch, verriet in ihm den Keim des von Gott Begnadeten. Durch sorgfältigste Schulung, sowie durch die Umsicht seines Vaters, der selbst bedeutende schriftstellerische Erfolge zu verzeichnen hatte, gelangte Robert bald zu einem umfassenden Wissen. — In dem „Vorbericht des Herausgebers" berichtet Martin Kreisig, Leiter des Schumann-Museums in Zwickau, in der von ihm herausgegebenen Auflage der gesammelten Schriften von Robert Schumann:

„Nachdem Schumann zuerst in der Privatschule des damaligen Archidiakonus, späteren Kirchen- und Schulrat Dr. Döhner in Zwickau eine ausgezeichnete Vorbildung in den Elementarfächern empfangen hatte, kam er Ostern 1820, nicht ganz zehn Jahre alt, aufs Gymnasium (Lyzeum). Hielt er auch, da er in der normalen Dauer von acht Jahren das Gymnasium durchmachte, mit seinen Schulkameraden im Durchgang durch die Klassen so ziemlich gleichen Schritt, so war er ihnen doch in vielen Dingen von Anfang an weit voraus. Auch in der Wissenschaft ging der frühreife mit ungewöhnlichen Fähigkeiten ausgestattete Knabe seinen eigenen Weg. Wo andere der gründlichsten Unterweisung und des angestrengtesten Vorstudiums bedurft hätten, da genügte ihm eine Andeutung, ein Wink, ein Versuch, um Außerordentliches zu leisten, obgleich er, namentlich in dem ersten Schuljahre, mehr träumerisch als eifrig war. Neben dem musikalischen hatte sich frühzeitig ein sehr bemerkenswertes Sprachtalent, zugleich mit diesem ein feines Gefühl für metrische Formen geltend gemacht; das eine war ein Erbteil der Mutter, das andere hatte er vom Vater ererbt. Die Mutter, eine musikalische Natur, obwohl sie keine Note lesen konnte, gab hauptsächlich die Veranlassung, daß Robert, mit sieben Jahren dem Organisten Bacc. Kuntsch zum Klavierunterricht übergeben wurde, nachdem er schon vorher im Hause gelegentlich von einem älteren Schüler, Vollert mit Namen, musikalisch angeregt worden war. Der Unterricht hörte 1825 auf, da Robert seinem Lehrmeister über den Kopf gewachsen war und auf eigene Hand Klavier spielte, phantasierte und komponierte.

Während die Mutter die Beschäftigung des Knaben mit Musik rein als dilettantische Liebhaberei ansah, und sich entschieden dagegen erklärte, daß er darin seine Lebensaufgabe finden solle, glaubte der weiter und freier denkende Vater seinen Sohn der Künstlerlaufbahn zuführen zu müssen . . ."

In ähnlicher Weise berichtet auch der Schumann-Biograph Waldemar v. Wasielewski:

„. . . Mit dem Beginn des sechsten Lebensjahrs wurde Robert der sogenannten Sammelschule des Archidiakonus Dr. Döhner übergeben. Daneben erhielt er Privatunterricht im Französischen von einem Elsässer Namens Bodemer, der sich als Lehrer dieser Sprache in Zwickau niedergelassen hatte. . . . Er erhielt denselben (Klavierunterricht) von dem am 20. Dezember 1775 geb. und am 12. März 1855 verst. Lehrer am Lyzeum in Zwickau, Baccalaureus Kuntsch, und zwar auf dem Klavier . . . Neben seinem wissenschaftlichen Berufe hatte er (Kuntsch) sich in den Mußestunden mit Musik beschäftigt und dabei soviel von den Praktiken derselben profitiert, um eine Organistenstelle bei mäßigen Ansprüchen versehen und Klavierunterricht geben zu können . . ."

Man sieht nun wohl, daß seine musikalischen Talente nicht in dem gleichen Maße gefördert sondern vielmehr unterdrückt wurden, und so kam es, daß bei ihm die geistigen Kenntnisse und Fähigkeiten die musikalischen turmhoch überragten, demzufolge wir den achtzehnjährigen Robert in dem größten Zwiespalt in Heidelberg sitzend — Ostern 1829 — antreffen.

Martin Kreisig berichtet weiter: „Kurz vor seinem Abgange nach der Universität Leipzig (Ostern 1828) verfaßte er einen Auszug aus alten Tagebüchern unter dem Titel „Extrahierte Quintessenzen aus Jugendsünden oder richtige und verkehrte Meinungen des armen Studiosus Jeremias" . . . Am 15. März 1828 bestand Schumann, noch nicht achtzehn Jahre alt, die Reifeprüfung mit dem Zeugnis eximie dignus und bezog die Universität Leipzig, um auf den Wunsch seiner Mutter Jura zu studieren, innerlich aber fast entschlossen, ausschließlich Musik zu betreiben . . ."

Kaum in Leipzig der strengen Kontrolle seiner Mutter entzogen, kommt seine große Liebe zur Musik zum siegreichen Durchbruch! Seine Versprechungen und Beteuerungen dem strengen Vormund gegenüber, von dem er väterlich ermahnt wurde, des Zweckes seines Leipziger Aufenthaltes eingedenk zu sein und dem erwählten Studium der Rechtswissenschaft treu zu bleiben, wirken geradezu grotesk! Denn, abgesehen davon, daß er sich zur selben Zeit beeilte, das Gutachten eines so trefflichen Sachverständigen wie es Kapellmeister Wiedebein war — Meister der Töne! wie ihn Robert nannte — einzuholen, gibt er in einem Briefe desselben Zeitpunktes, der an seinen Freund Rosen gerichtet ist, wichtige Aufschlüsse über sein weiteres Leipziger Leben. Damit die krassen Widersprüche augenfälliger wirken, stelle ich die den Briefen entnommenen Sätze einander gegenüber. Seinem Vormund schreibt er:

„Die Jurisprudenz habe ich ganz gewiß als mein Brotstudium erwählt, und will fleißig in ihr arbeiten, so eiskalt und trocken auch der Anfang ist . . ." Sein Antwortschreiben an Wiedebein lautet:

Leipzig, den 5. August 1828.

Verehrter!

Meinen wärmsten, wärmsten Dank für den Brief, in welchem mir jedes Wort teuer und heilig ist. Ich hatte wahrscheinlich in meinem vorigen Brief vergessen, Ihnen zu sagen, daß ich weder Kenner der Harmonielehre, des Generalbasses usw., sondern reiner einfältiger Zögling der leitenden Natur bin . . . jetzt soll es aber an das Studium der Kompositionslehre gehen, und das Messer des Verstandes soll ohne Gnade alles weg kratzen, was die regellose Phantasie etwa, die sich, wenigstens beim Jüngling, immer wie Ideal und Leben entgegensteht (sic) und mit ihrer Mitherrscherin (sic) dem Verstand nicht besonders vertragen will, in sein Gebiet einpaschen wollte . . . freilich dürfen die harten Löwentatzen der Vernunft die weichen Hände der lyrischen Tonmuse, die auf den Tasten unserer Gefühle spielt, nicht ganz zerquetschen wollen, wenn auch der Verstand, wie bei den Römern nicht die Magd sein soll, welche der Phantasie die Schleppe nachträgt, sondern mit der Fackel vor ihr geht und mit ihren Strahlen die Phantasie in die Tonwelt führt und den Schleier hebt . . ."

Der Brief an Freund Rosen berichtet:

„Nach Heidelberg komme ich gewiß, aber leider Gottes erst zu Ostern 1829, ah! daß Du doch noch da wärst, um dann in diesem blühenden Paradiese mit dir umherschwärmen zu können, . . . Hier habe ich noch kein Kollegium besucht, und ausschließlich in der Stille gearbeitet, d. h. Klavier gespielt, etliche Briefe und Jean Pauliaden geschrieben . . ."

Das gerechte, strenge und wohl maßgebende Urteil Wiedebeins dürfte schließlich bestimmend für den dann eingeschlagenen Dornenweg Schumanns gewesen sein! Das diesbezügliche Antwortschreiben des den Kinderschuhen kaum entwachsenen Jünglings, dient wohl als glänzendes Zeugnis für die bereits erklommene Geisteshöhe, und schon jetzt scheint seine Geistigkeit zumindest auf derselben Stufe zu stehen wie . . . Wiedebein selbst?!

Nie hat das Messer des Verstandes, das Robert bei seinem freigewählten Richter, Wiedebein, handhaben lernte, so gewissenhaft und rücksichtslos weggeräumt! Zwar hatte der in der Musik wild aufgewachsene Robert noch bittere Kämpfe mit sich auszufechten, denn der Disziplin einer regelrechten, theoretischen Unterweisung wollte der geniale Jüngling sich nicht gleich fügen und nicht selten hat er sich gegen die Herren Generalbassisten ausgesprochen! Zuerst wurde „das Messer des Verstandes" bei den Klavierstudien, die er bei Friedrich Wieck kurze Zeit betrieb, angewandt. Hierüber berichtet W. v. Wasielewski wie folgt:

„ . . . Durch den Unterricht Wiecks nun fand er zum erstenmal in seinem Leben Gelegenheit, sich mit einer rationellen ,der Technik sicher fördernden Methode des Klavierspiels bekanntzumachen, deren Benutzung er sich auch für den Augenblick in williger Erkenntnis ihres Wertes angelegen sein ließ. Zeigte sich Schumann hier bis zu einem Grad als empfänglicher und gelehriger Schüler, so war ihm dagegen keinerlei Interesse für die zum Pianofortespiel als Hilfswissenschaft unentbehrliche Akkordlehre abzugewinnen. . . . Der neubegonnene Klavierunterricht währte mit mannigfachen Unterbrechungen bis zum Februar 1829. . . . "

Wenn auch aus dem eben angeführten Berichte nicht leicht ersichtlich ist, welche Fortschritte Robert bereits in der Klaviertechnik zu verzeichnen hatte . . . so faßt einen unwillkürlich ein böses Ahnen . . . bezüglich des Wohlgedeihens der „eiskalten und trockenen Jurisprudenz!" — In Heidelberg — wohin Schumann am 11. Mai 1829 reiste, um die Leipziger mit der Heidelberger Universität zu vertauschen — ging es wohl kaum anders zu! Sein Studiengenosse und Freund Töpken erzählt folgendes hierüber:

„ . . . Diese Abende, aus denen häufig Nacht wurde, und die uns über die äußere Welt völlig hinweghoben, vergesse ich in meinem Leben nicht. — Das Klavierspiel bildete während der ganzen Zeit seines Heidelberger Aufenthalts Schumanns eigentliches Studium. Oft sahen ihn schon die frühesten Morgenstunden am Instrument, und wenn er mir sagte: „Heute morgen habe ich sieben Stunden Klavier gespielt, ich werde heute Abend gut spielen, wir müssen zusammenkommen", dann wußte ich immer mit Sicherheit, welchen Genuß ich zu erwarten hatte. Gleichwohl war er mit den Fortschritten im Technischen, das ihm manchmal Schwierigkeiten machte, nicht zufrieden; er hätte mögen noch rascher, als es auf dem natürlichen Wege möglich war, zum Ziele gelangen. Wir sannen auch über Mittel und Wege zur Verkürzung des Prozesses, und wirklich glaubten wir auch bald, sie entdeckt zu haben und danach verfahren zu müssen. Später erkannte er den Irrtum. . . ."

Nun folgen Zitate aus Briefen, die an seine Mutter und an seinen Lehrer, Fr. Wieck gerichtet waren. Seiner Mutter schrieb er am 11. Nov. 1829:

„Auf eine deiner (brieflichen) Stellen muß ich dir trauernd antworten. — Du sprichst von Musik und meinem Klavierspiel. Ach! Mutter, mit diesem ist es fast ganz aus und ich spiele selten und sehr schlecht, und die Fackel des schönen Genius der Tonkunst ist im milden Verlöschen und mein ganzes musikalisches Treiben kommt mir wie ein herlicher Traum vor, der einmal war und an den ich mich nur noch dunkel entsinnen kann, daß er war. Und doch glaube mir, hätt' ich jemals etwas auf der Welt geleistet, es wäre in der Musik geschehen; ich habe in mir von jeher einen mächtigen Trieb für die Musik gefühlt, auch wohl schaffenden Geist, ohne mich zu überschätzen. Aber — Brotstudium! — die Jurisprudenz verknorpelt und vereist

mich noch so, daß keine Blume der Phantasie sich mehr nach dem Frühling der Welt sehnen wird. . . .“ Roberts Schreiben an Fr. Wieck — desselben Monats — lautet:

„. . . . Sie wissen, ich mag die absolute Theorie wenig leiden und so hab' ich still für mich hingelebt, viel phantasiert und wenig von Noten gespielt, manche Sinfonie angefangen und nichts vollendet, hier und da zwischen römische Rechtsinstitute und den Pandekten einen Schubertschen Walzer eingeschoben, das Trio mir oft im Traume hingenudelt und manchmal an die göttliche Stunde gedacht, die es mir bei Ihnen zuerst brachte — und so hab' ich, wie ich glaube, weder große Rückschritte noch Fortschritte gemacht, was freilich soviel wie Stillstand wäre — doch fühle ich, daß mein Anschlag im Forte viel reicher und im Piano viel freier und schwungvoller geworden ist, an Fertigkeit und Präzision mag ich jedoch verloren haben. . . . Ich studiere jetzt den letzten Satz der Hummelschen Fis-Moll-Sonate ein, . . . Dies soll das Einzige sein, was ich Ihnen zu Ostern vorspielen will und zugleich ein Maßstab für Ihre Kritik über meine Fortbildung.“ —

Aus dem Inhalt des an seine Mutter gerichteten Briefes, ist leicht ersichtlich, welche Saiten Robert bei seiner Mutter zu berühren wußte, um seinen Absichten später zur Durchführung verhelfen zu können?! Man würde mir aber sehr unrecht tun, wollte man annehmen, meine Absicht bestehe etwa darin, den kompliziert denkenden und handelnden Robert einer Lüge zu überführen. Gerade das Gegenteil zu beweisen, führe ich im Schilde! Robert Schumann war eine hervorragende Ausnahmepersönlichkeit, und in diesem Falle heißt Persönlichkeit: geniale Individualität, und zwar im strengsten Sinne des Wortes. Während seiner geistigen Evolution, glich er einem Segelkahn auf offener See — ein Spielzeug des Zufalls! Ist es daher ein Wunder, wenn seine Handlungen das Sinnbild des Widerspruches, ein Paradoxon, darstellten?! —

Roberts Tagebuchaufzeichnungen geben beredten Aufschluß über die Seelenstürme, die ihn als sechzehnjährigen Jüngling überraschten. Der Jüngling spricht:

„Ich war eine aufgeschäumte Woge, ich rief im Reigen: warum muß gerade ich so von den Stürmen herumgeschleudert werden? und wie der Sturm nachgelassen, da ward die Welle reiner und klarer, und ich sah, daß der Staub, der auf dem Boden lag, fortgerissen war, sie selbst aber auf lichtem Sande schaukelte. Ich habe viel erfahren, ich habe das Leben erkannt. Ich habe Ansichten und Ideen über das Leben bekommen, mit einem Worte, ich bin mir heller geworden.“

Kurze Zeit darauf, vertraute Robert seinem Tagebuche eine Selbstkritik an, in der es unter anderem heißt:

„Was ich eigentlich bin, weiß ich selbst noch nicht klar. Phantasie, glaube ich, habe ich, und sie wird mir auch von keinem abgesprochen. Tiefer Denker bin ich nicht; ich kann niemals logisch an dem Faden fortgehen, den ich vielleicht gut angeknüpft habe. Ob ich Dichter bin — denn werden kann man es nie — soll die Nachwelt entscheiden.“

Hier haben wir jene Dreieinigkeit — Florestan, Eusebius und Raro —, deren Sinnbild Schumann auf das Reinste verkörpert! Und gerade diese drei Eigenschaften sind es, die den künftigen Bahnbrecher in der Musik ankündigten, und ihn als neuen Stern am musikalischen Himmel aufgehen ließen. — Das erste Kapitel „Elternhaus und Jugendjahre“ schließt W. v. Wasielewski mit den Worten:

„Was Wunder nun, wenn die bei solchen Veranlassungen ihm gezollte kleinstädtische Bewunderung Glauben und Zuversicht in ihm erzeugte und befestigte, er sei auf dem rechten Wege und bedürfe eines Studiums unter fremder Leitung fernerhin nicht mehr, zumal sein bisheriger Lehrer (Kuntsch) ihm keine zu hohe Meinung von der Notwendigkeit eines regelnden und bildenden Unterricht beigebracht hatte? Und in der Tat, wie sich zeigen wird, experimentierte Schumann später in mancher Beziehung der Einsicht und den Ratschlägen Sachverständiger widerstrebend, auf eigene Hand hin zu seinem Schaden. Auf der einen Seite büßte er dadurch den freien Gebrauch seiner rechten Hand beim Klavierspiel ein, auf der anderen Seite wurde er länger als wünschenswert von dem ernsten und schulgerechten Studium des theoretischen Teiles der Kunst zurückgehalten. . . .“

Die starke Selbstkritik Schumanns war gewiß viel zu stark, um der Schwäche einer Selbstüberhebung Platz zu machen. Tadel von künstlerischer Seite ist nicht mit Laienlob aufzuwiegen!

Weder die aufsehenerregenden Erfolge in Zwickau, noch der große Erfolg, den er sich in einem Vereins-Konzert in Heidelberg durch die brillante Wiedergabe der Moscheles-Variationen über den Alexandermarsch erspielte, wirkten so nachhaltig auf Robert wie das strenge Urteil Wiedebeins. Die ersten Schritte, die Robert bei seiner Ankunft in Leipzig eiligst unternahm, waren: die Zusendung einer Anzahl selbstkomponierter Lieder, nebst einem schmeichelhaften Brief ... an Wiedebein! und die an Fr. Wieck gerichtete Bitte um Klavierstunden, „die er auch in der Folge, freilich in nur gemessener Zahl, von diesem empfing". (W. v. W.) — Sagt doch Schumann selbst in seinem vom 13. August 1831 an Hummel gerichteten Schreiben: „Als blinder Naturalist ging ich ohne Führung meinen Weg fort. Vorbilder konnte ich in einer kleinen Stadt nicht haben, in der ich vielleicht selber als eines galt." —

Bei einer so genial veranlagten Individualität wie der Schumanns, der trotz des schlechten Unterrichtes überall Aufsehen erregte, ist es wohl nicht zu verwundern, daß er in der weiteren Verfolgung seines künstlerischen Zieles Gedanken entwickelte, die in mancher Beziehung der Einsicht und den Ratschlägen Sachverständiger widerstrebten. Daß die Musikpädagogen an dem Autodidakten Schumann keine Freude haben konnten, ist ja selbstverständlich.

Unsere Aufgabe ist es nun, die erstrebten und erzielten Resultate seines Bemühens einer strengen Untersuchung zu unterziehen und der angedeutete Mißkredit, in den er bei seinen Lehrern wegen des eigentümlichen Entwicklungsganges gefallen war, darf unser Urteil in keiner Weise beeinflussen. Robert hatte weder Zeit noch Lust, die Lehrjahre des theoretischen Studiums einfach abzusitzen! Auch hier sann er über Mittel und Wege zur Verkürzung des Prozesses nach, die er auch wirklich entdeckte und danach verfuhr. Freilich büßte er dadurch wieder etwas ein, das diesmal viel schwerwiegender war als „den freien Gebrauch seiner rechten Hand beim Klavierspiel". Durch fortgesetztes, angestrengtes Studium wurde der in ihm latent ruhende Krankheitskeim wiederbelebt, wodurch ... sein Geist der Umnachtung anheim fiel.

Robert Schumann, der Meister der Dissonanz, war ein Bahnbrecher ... auch auf dem Wege der Pädagogik! — Durch die Mitteilungen seines Studiengenossen Töpken gelangten wir zu sehr wichtigen Aufschlüssen bezüglich der Art seines Klavierstudiums. Einem Berichte Wasielewskis entnehmen wir folgende, für mich jedenfalls noch wichtigere Mitteilung, die Aufschlüsse über erneute Kompositionsanläufe gibt: „Übrigens ließ es Schumann bei den regelmäßig fortlaufenden Klavierstudien nicht bewenden; auch seiner schöpferischen Muse leistete er Genüge, wenn sie zur Tat drängte. Dabei empfand er aber mehr und mehr den Mangel theoretischen Wissens, was ihn veranlaßte, eine Kompositionslehre zu studieren, um das daraus Gewonnene zur Grundlage seiner produktiven Versuche zu machen. Daß ihm indes dies Selbststudium nicht viel Nutzen gebracht haben kann, ist mit Recht anzunehmen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß theoretische Werke bei weitem weniger für Lernende als für Lehrende vorhanden sind. Und so war es auch, wie sich weiter zeigen wird."

Von diesem außerordentlich wichtigen Zeitpunkte an, wo Robert sich eine Kompositionslehre anschafft, um sein, Wiedebein gegebenes Wort einzulösen, verfolge ich den mysteriösen Jüngling unablässig wie ein Sherlock Holmes bis nach „Asch" (op. 9), wo ich ihn seiner Jugendsünden überführe!! Op. 1, Variationen über den Namen „Abegg", ist Roberts theoretisches Examen vor der Kritik! Jetzt sollen wir erfahren, was ihm jene Kompositionslehre für Nutzen gebracht hat. Mit Hilfe der Gräfin Pauline von Abegg (op. 1) gelang es ihm, sich vorteilhaft bei Heinrich Dorn einzuführen. Hierüber berichtet dieser in einer Zuschrift vom 7. September 1856: „... Schumann spielte mir seine Variationen über den Namen „ABEGG" vor, die später auch im Druck erschienen.... Er hatte damals noch keinen theoretischen Unterricht erhalten."

Gräfin Pauline und ihre jüngere Schwester (Emilie heißt sie) waren also tatsächlich die ersten Früchte seines theoretischen Bemühens! Seinem Freund Töpken schrieb der junge Kobold: „Sind Sie nicht über die Gräfin Pauline erschrocken, deren Vater ich allein bin? ich hatte zu dieser Mystifikation Gründe, die ich Ihnen später mitteilen will." Dank der obwaltenden Geheimkräfte alles Unscheinbaren, ist Roberts Geständnis und Selbstbeschuldigung betreffs der Vaterschaft der Pauline und Emilie seiner allzu besorgten Mutter entgangen. — Alle Biographen sind jedenfalls darüber einig, daß die Dedikation an die „Comtesse Pauline d'Abegg"

fingiert ist. Fr. Niecks ist sogar sehr energisch in der Wahl seiner Ausdrücke. Das Ergebnis seines unermüdlichen Nachforschens, das sich von Mannheim bis nach Gotha erstreckt, lautet: „... Nichts als Schwindel und Mystifikation!" Der Biograph August Reißmann schreibt: „Jenes Opus 1 über den Namen Abegg, das in der ersten Hälfte des Jahres 1830 entstand ... wurde durch eine junge hübsche Dame, Meta Abegg, deren Bekanntschaft Schumann auf einem Balle in Mannheim gemacht hatte, hervorgerufen...." Wasielewski schreibt: „Die Abeggvariationen, welche zu Anfang Oktober des Jahres 1831 als op. 1 im Druck erschienen, verdanken ihre Entstehung zunächst der in Mannheim auf einem Balle gemachten Bekanntschaft mit Meta Abegg, der Tochter eines damaligen in genannter Stadt hochgestellten Beamten. Sie war nach Schumanns eigenen Äußerung die Verehrte eines seiner Freunde ... Nächst der Aufmerksamkeit für den Freund, die Dame in einer Komposition zu feiern...."

L. Rellstab, der Musikkritiker der „Iris", Berlin (III. Jahrg. Nr. 8. 24. Februar 1832) bemerkt unter anderem:

„Das Thema scheint uns etwas gesucht, und doch zugleich monoton, indem sich dieselbe Wendung unaufhörlich auf dieselbe Art im ersten Teile, und dann in einer wenig bedeutenden und ändernden Umkehrung im zweiten wiederholt ..."

Der hochverdiente Schumannforscher, Prof. F. G. Jansen, meinte sehr richtig:
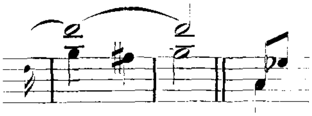
„Ihm (Rellstab) fehlte der ‚Schlüssel' um die ‚Rätsel' der Komposition lösen zu können".

* * *

Ungemein geistreich und interessant ist die Lösung dieser Mystifikation, die nichts anderes bedeutet als ein theoretisches Rechenexempel — ein musikalisches „Buchstabennotenrätselspiel", mit dem der Kobold seiner geliebten Mutter ... und der ganzen Welt! eine Posse spielt. Mittels meines selbstkonstruierten „Tiefenpsychoskops" habe ich den Jean-Pauliaden-Kobold durchschaut!

Die „Comtesse" (Op. 1) ist zwar nicht so ungeheuerlich wie die „Sphinx" (Op. 9. Der Carnaval), dafür aber sehr „geistreich und musikalisch"! Die Sage von der Sphinx wurde nicht von Robert erfunden, sondern nur wiederbelebt. Das Märchen von der „Comtesse" aber ist ein Kind echt Schumannschen „Phantasiegeistes" und nicht mal ein Generalstab ... von Rellstabs könnte das „harmonische Verhältnis" Rob. Schumanns zu den gräflichen Schwestern von d'Abegg ins Wanken bringen!!" — Robert schafft sich also eine Harmonielehre an, um — ohne Harmonielehrer! — sein autodidaktisches Treiben ungehindert fortsetzen zu können: „... jetzt soll es aber an das Studium der Kompositionslehre gehen, und das Messer des Verstandes soll ohne Gnaden alles wegkratzen, was die regellose Phantasie ..." (R. Schumann an Wiedebein). Nun galt es, mit dem elementaren Teil der Musiklehre — Intervallenlehre usw. — beginnen! Seine erworbene Meisterschaft hierin sollen die „Komtessen Pauline und Emilie" bezeugen. — Endlich kommt auch die Harmonielehre dran, und der arme Robert muß nicht wenig erschrocken gewesen sein, zu erfahren, daß gleich zu Anfang des Lehrganges in einer einzigen Tonart allein nicht weniger als 120 Akkorde aufzuschreiben wären! Was Wunder, wenn er an Wieck schreibt: „Sie wissen, ich mag die absolute Theorie wenig leiden ... (!!). — Er ist aber jetzt fest entschlossen, alles, was zum Generalbaß-ABC gehört, gründlichst zu studieren. Ohne jede Beihilfe versucht er alle jene goldenen Regeln der Harmonie, die aus den Forderungen des eigenen Gehörs entsprungen sind, und nach denen die großen Meister Bach, Beethoven und ... Wiedebein! — verfuhren, mit seinem Geiste aufzunehmen, sich alles Verbotene auf das Schärfste einprägend! Immer wieder kratzt „das Messer des Verstandes" an seinem Gewissen herum, als ihm seine Geduld zu reißen droht. Wiederholend schreit er: Offene Quinten und Oktaven sind verboten, die verminderte

Op. 9 Carnaval

Quint darf der reinen Quint nicht folgen:  Der Leitton darf

Replique . . Papillons

nicht verdoppelt werden. Obwohl der verminderte Dreiklang auf der 7. Stufe in Moll mit den Dreiklängen auf der 2. und 4. Stufe in Zusammenhang steht, kann er mit denselben wegen des übermäßigen Sekundenschrittes nicht gut verbunden werden. Mit dem verminderten Dreiklang auf der 2. Stufe steht es anders — aber Achtung auf die verdeckten Oktaven- und Quintenfortschreitungen, und vermeide gut den übermäßigen Sekundenschritt! In der Sequenz darf der Grundton des verminderten Dreiklanges auf der 7. Stufe ohne weiteres verdoppelt werden. Die erste Umkehrung des verminderten Dreiklanges auf der 7. Stufe ist eigentlich ein konsonierender Akkord, da die Oberstimmen zum Basse eine Terz und Sexte bilden; die zweite Umkehrung aber klingt äußerst unschön — ja sogar häßlich, und eigentlich nur im dreistimmigen Satze zu gebrauchen. Die Grundform dieses Akkordes besteht aus dem Leitton, kleiner Terz und verminderter Quinte. Die Umkehrung der verminderten Quinte ergibt eine ... übermäßige Quart — die übermäßige Quart enthält 3 ganze Töne und wird Tritonus genannt; der Tritonus wiederum bildet einen querstandähnlichen Zustand!! — Der Meister spricht:

„Es sei dem Lernenden dringend ans Herz gelegt, von vornherein die größte Aufmerksamkeit zur Vermeidung verbotener Quinten- und Oktavenfolgen zu beobachten; es wird — wie ich durch langjährige Erfahrung belehrt worden bin — nichts leichter zur Gewohnheit als das Nichtbemerken jener Fehler. Selbst der begabteste Schüler kann bei nachlässiger Arbeit leicht eine ganze Menge offener und verdeckter Quinten und Oktaven übersehen" (Tschaikowsky).
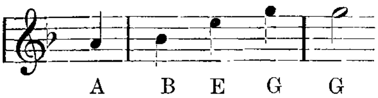
Wie vernichtet steht der arme Robert da. Er nimmt den ihm so wertvollen Wiedebein-Brief zur Hand, und liest ... und liest ...:

„... Wenn ich durch jene Natur- und Jugendsünden die sich mir offenbarende Unsicherheit in den eigentlichen Elementen sowie in dem höheren Studium der Kunst habe andeuten wollen, so hege ich den lebhaften Wunsch, mich Ihnen nach Jahren deutlicher mitteilen zu können. Bis dahin wollen Sie einige andere Bemerkungen nicht ungünstig und mißdeutend aufnehmen ..." — Immer wieder sieht Robert die Worte: „... offenbarende Unsicherheit in den eigentlichen Elementen" und „mich Ihnen nach Jahren deutlicher mitteilen zu können" heraus und denkt — den Inhalt jenes an seine Mutter gerichteten Schreibens in Erinnerung zurückrufend: — „Ja! die Fackel des schönen Genius der Tonkunst ist im milden Verlöschen und mein musikalisches Treiben kommt mir wie ein herrlicher Traum vor, der einmal war und an dem ich mich nur dunkel entsinnen kann, daß er war ...." Aber die Elementalkenntnisse und das Generalbaß-ABC! verknöchern und vereisen so sehr, „daß keine Blume der Phantasie sich mehr nach dem Frühling der Welt sehnen wird ..." (!)

Mitten in dieser Trauerkomödie meldet sich ein intimer Freund, dem es auch gelingt, Robert von der Notwendigkeit des Sich-zerstreuens zu überzeugen, und bald darauf befinden sich Robert und sein Freund unter fröhlichen, tanzenden Menschen auf dem berühmten ... Mannheimer Balle! — Das Ballprogramm des schönen Jünglings ist bald mit Mädchennamen bedeckt. Doch scheint sich Robert mehr mit den Mädchennamen als mit den Trägerinnen derselben zu unterhalten: Erna ... E-A ist eine reine Quart, die Umkehrung ergibt eine reine Quint; Marie ... das ist der umgekehrte Fall; Gutheil Terz ... G H E ist die 1. Umkehrung des E-Moll-Dreiklangs, das E in „Terz" aber scheint doch die Tonika zu sein, denn Terz ist nicht Vorname, sondern Zuname — daher ist das G von der „Terz" erniedrigt. Nennen wir sie also ... die „kleine Terz"! Madge Violin ... A-D-G-E ... das sind ja lauter Violinsaiten. — Nun wird Robert der

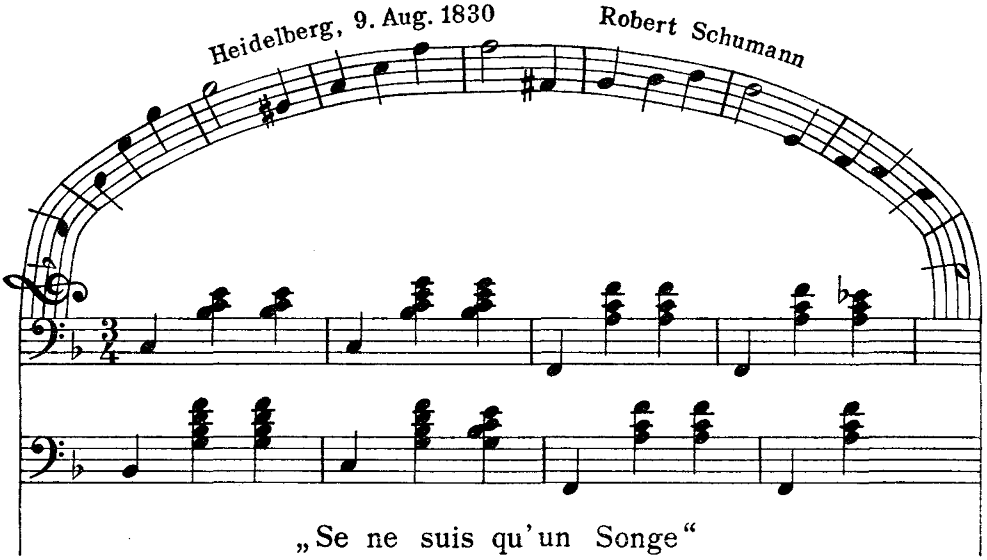
Verehrten seines Freundes — Meta Abegg — vorgestellt. Robert scheint nicht gut verstanden zu haben und bittet um nochmalige Wiederholung des Namens. Meta Abegg, spricht das schöne Mädchen. — Abegg? A-B-E-G-G, buchstabiert ganz verwirrt der arme Robert. Doch im nächsten Moment wird das schöne Mädchen von einem Tänzer mittels Verbeugung geholt, und im Nu, dem Tanzboden entlang, trippeln ihre schönen Füßchen im Sechsschritt davon! Robert steht wie angewurzelt da, die musikalischen Buchstaben des Namens überprüfend: A B E G G ... A-G ist eine kleine Sept, in der Umkehrung eine große Secund; B-E ist eine übermäßige Quart ... der Tritonus! Die Umkehrung ergibt eine verminderte Quint. Die Grundlage von B-E-G ist ja E-G-B; das ist doch der verminderte Dreiklang auf der 7. Stufe in Dur — Leitton—Terz, erniedrigte! und verminderte Quint! A hat infolgedessen gar nichts mit dem Dreiklang zu tun — das A ist bloß Durchgangston — Nebenton: 

Und als die Meta wieder vorbeihüpfte, schienen die musikalischen Buchstaben:



auf ihre zarten Fesseln geheftet zu sein. — Traumverloren murmelt der Jüngling ... (sie versinnbildlicht doch alles Verbotene! Sie ist ja die reinste ... verbotene Frucht!) ... — Man sucht nach Robert, der aber schon längst verschwunden ist ... —

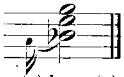
Zu Hause angelangt, werden alle Einzelheiten des Problems noch gründlichst überprüft, worauf „Abegg" unverzüglich in den Grafenstand erhoben wurde — aber nicht jener hochgestellte Mannheimer Beamte, sondern ... der verminderte Dreiklang der 7. Stufe in Dur!
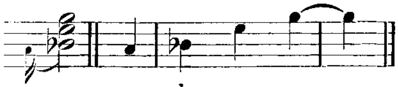


Der diesbezügliche Brief vom 25. November 1831, der an seine allzu besorgte Mutter gerichtet ist, enthält ja doch die „Aufgabe" dieses Problems, weshalb ich denselben hier folgen lasse:

(Leipzig) am 25. November (1831).

„. . . Was jedoch die schöne, dunkle Stelle Deines Briefes anbelangt, wo ich mich offen über die Dedikation erklären möchte, so hab ich über Deinen zarten Verdacht herzlich lachen müssen, da die Komtesse eine alte Schachtel von sechsundzwanzig Jahren ist, sehr geistreich und musikalisch, aber spitzig und häßlich. Um jedoch Deiner Phantasie nicht alle Hoffnung einer gräflichen Verwandtschaft in der Zukunft zu rauben, so muß ich allerdings gestehen, daß die jüngere Schwester eine wahre Engelsgestalt ist (Emilie heißt sie) und nur zu ätherisch für Deinen Sohn Robert."

Nun schreiten wir zur Rekonstruktion der „Comtesse Pauline d'Abegg", deren Problem fast hundert Jahre seiner Lösung harrt. Diese Aufgabe steht im Zeichen der Intervall- und Harmonielehre — Generalbaß-A-B-C! — und dient zugleich als Maßstab für die Kritik über Roberts Fortschritte in der Theorie. Wir müssen indessen stets eingedenk bleiben, daß es sich bloß um ein musikalisches „Buchstabennotenrätselspiel" handelt, mit dem nicht nur der junge Autodidakt, sondern auch der reife und unvergleichliche Meister Robert Schumann sich unaufhörlich unterhielten. Der Häßlichkeit der Komtesse „Abegg" 
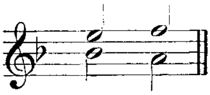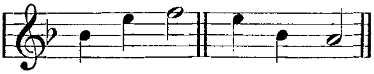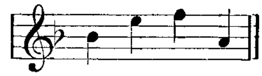
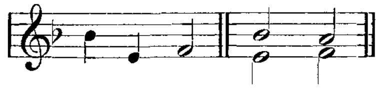
ist es zu verdanken, daß Robert uns dieses Problem beschert. Er nennt die Komtesse „eine häßliche alte Schachtel". Unterzieht man ihre Gestalt (Figur) einer näheren Prüfung, wird es einem erst klar, warum die älteren Meister die „Abegg" 

als spitzig und häßlich verschrien. Sogar die jüngeren Meister — unter ihnen zum Beispiel der hervorragende Musiktheoretiker Ernst Fr. Richter — tragen ihr die folgenden häßlichen Eigenarten nach:



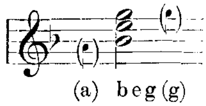
Die Komtesse „Abegg" ist eben, wie vorhin erwähnt, das Symbol alles Verbotenen. E. H. Richter sagt folgendes hierüber:

„Der Tritonus wird deswegen für unmelodisch und unsangbar gehalten, weil jeder seiner Töne eine besondere Fortschreitung erfordert, die eigentlich zwei verschiedenen Stimmen zugeteilt erscheinen:

 von denen die eine in ihrem Fortschritt unberücksichtigt bleiben muß, wenn der Schritt in eine Stimme verlegt wird:  es müßte denn die melodische Folge so gestaltet werden:  Daß dies aber nicht der einzige Grund der üblen Wirkung dieses Intervalls ist, beweist die sehr häufig gebrauchte Umkehrung desselben, die ebenfalls eine zweistimmige Fortschreitung erfordern würde: 
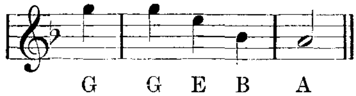
und die ebenso faßlich und leicht ausführbar, als der Tritonus schwierig ist und widerstrebend erscheint. Es mag hierbei noch bemerkt werden, daß sich der Tritonus auf den verminderten Dreiklang und seine Fortschreitung stützt, wie aus obigem Beispiel deutlich wird."

Tschaikowsky behauptet, „daß die zweite Umkehrung des verminderten Dreiklanges:
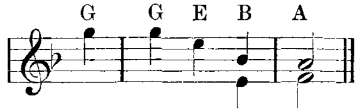


äußerst unschön klingt und daher — außer im dreistimmigen Satze — fast nie gebraucht wird.“
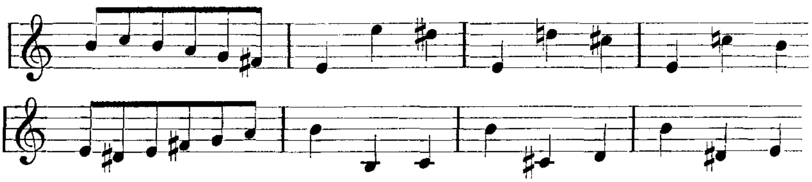
Ich erwähne und betone all dies, um beweisen zu können, welch' bedeutendes Interesse Robert gerade für diese häßliche „Abegg-Umkehrung“ bekundete. Ihm, dem Autodidakten, war es darum zu tun, erstens die zweite Umkehrung im melodischen Sinne dienstbar zu machen, und zweitens die Fesseln jener goldenen Regeln zu sprengen, die damals das Evangelium der Generalbassisten bedeuteten! Aus diesem Grunde ist er seiner „Abegg-Aufgabe“ buchstäblich, „buchstäblich“ treu geblieben, ohne in die Versuchung zu geraten, eine der anderen Lagen — Umkehrungen — besingen zu wollen. Als ihm aber endlich die Geduld riß, stellte er die „Abegg“ buchstäblich . . . „buchstäblich“ auf den Kopf:
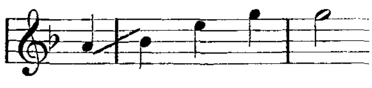


wodurch er eine ganz andere und musikalisch bedeutend schönere Perspecktive gewann und nun, obwohl jedes Vorhalts und Zierrats beraubt, ist sie jedem Vorschlag des Durchgehens abhold:
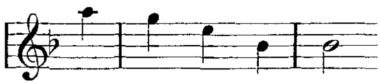


Ein starres Festhalten an den Buchstaben gestattete eben keine kompositorischen Versuche. Diese wurden vielmehr dadurch gänzlich ausgeschaltet, und auf diese Art und Weise konnte der junge Kobold eine „Aufgabe“ liefern, die damals, wie auch heute, in der Harmonielehre zu den gestellten Aufgaben gehören, nämlich: „Die Harmonisation gegebener . . . gegebener . . .! Melodien“. Und die Kritik warf dem armen Jüngling Dilettantismus und „Geheimtuerei“ vor. Rellstab bemerkte, daß das Thema „etwas gesucht zu sein scheint“, eine Behauptung also, die den Tatsachen durchaus nicht entspricht. Es blieb auch nur die Schülerarbeit übrig: „Die natürliche Verbindung der Dreiklänge der Dur- und Molltonarten“, die der Kobold doch meisterhaft vollbrachte. Auch das buchstäbliche Umkehren der Buchstaben stellte Robert vor eine gegebene Tatsache, und wieder galt es die Harmonisation einer gegebenen, und nicht „gesuchten“ Melodie. Eine thematische Umkehrung pflegt bei Bach aber derartig auszusehen:



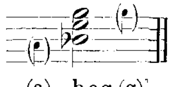
demnach müßte die tatsächliche Umkehrung der „Abegg-Figur“:



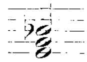
dergestalt  aussehen

wodurch der harmoniefremde Durchgangston A noch übrigbliebe, um dementsprechend

behandelt zu werden. Da dieser Punkt aber zum zweiten Teil des Problems gehört, wird er erst in der Folge behandelt werden können.

Komtesse „Abegg"  galt also in der damaligen Zeit als ... spitzig
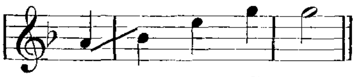
(a) beg (g)

und häßlich! Es gilt nun, die „aristokratische Stammlinie" der „Abegg" festzustellen, da sie Robert „Komtesse" nennt. Unbezweifelbar ist die Tatsache, daß die „Abegg" der musikalischen Hocharistokratie noch immer angehört hat! Denn ihr Grundsitz befindet sich auf der 7. Stufe:  einer höchst exponierten und tonangebenden, d. h. leittonangebenden Stellung! Als verminderter Dreiklang der 7. Stufe ist sie zwar „unselbständig", doch in ihrer Eigenschaft als Dominantsept-Akkord und nicht zum wenigsten in ihrer Eigenschaft als Dominantseptnonen-Akkord zweifelsohne eine höchst dominierende hocharistokratische Erscheinung!

Welche Beweggründe bestimmten nun Robert, seine Widmung in eine rein französische Ausdrucksform zu kleiden? Es galt eben, die ganze diatonische F-Durtonleiter mittels musikalischer Buchstaben zu konstruieren. Mit Hilfe der deutschen Sprache war dies ja gar nicht zu bewerkstelligen. Dem erfinderischen Geiste des genialen Possenspielers gelingt es hingegen, durch Heranziehung der französischen Sprache die ganze F-Durtonleiter herzuzaubern! „Abegg" enthält bereits vier musikalische Buchstaben: A B E G. Gräfin enthält zwar das F, „von" dagegen ist musikalisch gänzlich unbrauchbar, infolgedessen im Hinblick auf dieses Problem wertlos! Hingegen gewinnen wir im Französischen noch zwei fehlende musikalische Buchstaben, nämlich C in Comtesse und D in d'Abegg, büßen aber wieder, durch den Abgang der „Gräfin", das allzu wichtige F, die Tonika, ein. „Comtesse d'Abegg" enthält bereits sechs musikalische Buchstaben und es scheint uns nur noch das F zu fehlen: C. D. E. ? G. A. B. — Das Adlerauge des Possengeistes tischt uns aber das fehlende F noch auf — deutet das Vorzeichen des „Abegg-Themas" nicht auf F-Dur:  ? Wir haben also doch schon die ganze diatonische F-Durtonleiter beisammen:  und die „Comtesse

F. G. A. B. C. D. E.

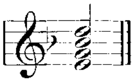
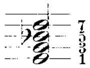
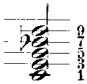
d'Abegg", die ihren Grundsitz auf der 7. Stufe hat, soll nicht „sehr geistreich und musikalisch" sein? Jetzt mußte Robert einen passenden, sinnigen Taufnamen für die kleine, d. h. für die verminderte „Abegg" ausfindig machen, der geeignet wäre, nicht nur ihre „führende Stellung" zu kennzeichnen, sondern ihre „besonderen Kennzeichen" direkt zu apostrophieren! Nachdem die „Abegg" auf der 7. Stufe ruht und der Intervallschritt A-G eine Sept in sich schließt, so mußte ihr Taufname aus 7 Buchstaben bestehen, wovon nur 2 musikalische Buchstaben sein dürfen: das E als Leitton in F-Dur, ihrer aristokratischen Stammlinie, und das A als Durchgangston:



A B E G G
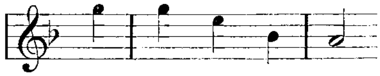
jener harmoniefremde Ton, der die Komtesse von ihrer Schwester unterscheidet. Aus diesen hochinteressanten Gründen taufte sie Robert einfach ... PAulinE!

Wie steht es nun mit ihrem Alter? Robert behauptet, daß „die Comtesse eine alte

Schachtel von sechsundzwanzig Jahren" sei. Wir werden jetzt genötigt, eine kleine Rekapitulation vorzunehmen. Wir haben gesehen, der Grundsitz der Comtesse befindet sich auf der 7. Stufe:  Grundton, kleine Terz und verminderte Quint; tritt sie als kleiner Septakkord:  oder verminderter Septakkord auf:  wird sie bei ihrer Auflösung als Nonenakkord mit fehlendem Grundton angesehen. Als so verminderter Dreiklang zählt sie  , als Septakkord  und als Dominantseptnonenakkord  . Addieren wir die genaue Generalbaß-Bezifferung dieses „Abegg"-Akkords, so ergibt sich die Zahl 25, rechnen wir hier zu den noch fehlenden Durchgangston A, so erhalten wir die allerdings hohe Ziffer von:

None	9
Sept	7
Quint	5
Terz	3
Grundton	1
	25
Ein Durchgangston	1
Gesamtsumme	26

womit bewiesen ist, daß die „spitzige und häßliche Comtesse Pauline d'Abegg" tatsächlich „eine alte Schachtel von sechsundzwanzig Jahren" ist!

Roberts Bezeichnungen hinsichtlich der jüngeren Schwester Comtesse „Ggeba", deren Namen auszusprechen ein leichtes Stottern verursacht! — bilden endlich die letzten Punkte dieser ergötzlichen Probe echten Musikerhumors! — Vorerst möchte ich betreffs des harmoniefremden Tones darauf zurückkommen, damit die Frage bezüglich des Alters der „jüngeren Schwester" Comtesse „Ggeba": 

erledigt wird.
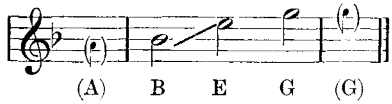
In der harmonischen Behandlung der buchstäblich verkehrten Aufstellung der musikalischen Buchstaben fällt tatsächlich das A als Durchgangston und harmoniefremder Ton, der die Comtesse „Abegg" von ihrer Schwester „Ggeba" unterscheidet, weg. Nachdem also der Durchgangston tatsächlich entfällt, zählt die Comtesse „Ggeba" bloß:

None	9
Sept	7
Quint	5
Terz	3
Grundton	1
	25
Kein Durchgangston	0
Gesamtsumme	25
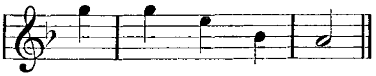
womit bewiesen wird, daß die Comtesse „Ggeba" nicht sechsundzwanzig Jahre alt, sondern fünfundzwanzig Jahre jung ist!

Weshalb soll aber gerade die Comtesse „Ggeba“ (die jüngere Schwester) „Emilie“ heißen, „eine wahre Engelsgestalt“ versinnbildlichen und doch „zu ätherisch“ sein für Robert?
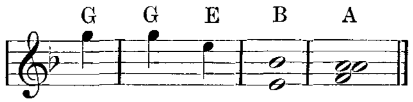
Erstens ist sie schon allein wegen der buchstäblich verkehrten Aufstellung der Buchstaben der umgekehrte Fall. Und wenn der alles vorausahnende Florestan die wohl witzige Bemerkung macht, daß durch diese „buchstäbliche“ Zerlegung der zweiten Umkehrung des verminderten Dreiklangs der 7. Stufe in Dur ein neuer konsonierender Dreiklang — Sextakkord — entsteht, so muß man seine bahnbrechenden, jedoch autodidaktischen Beweisgründe unbedingt zulassen. Er behauptet also: Zerlegt man die zweite Umkehrung des verminderten Dreiklangs derart, daß die Intervalle von unten nach oben verlaufen:



, dann ändert sich allerdings blutwenig an dem Unschönklingenden dieser zweiten Umkehrung; der Tritonus ist und bleibt ein „Fehltritt“ der Comtesse „Abegg“, der sich im Äther jedenfalls nicht verläuft. Im Gegenteil, der Umstand dieses „Querstandes“ wird dadurch noch ohren- und augenfälliger. Erfolgt die „melodische Zerlegung“ derart, daß die Intervalle von oben nach unten verlaufen:



, dann allerdings findet eine Verwandlung statt und aus der zweiten häßlichen Umkehrung des verminderten Dreiklangs wird gleich ein neuartiger ... Sextakkord: G-E ist eine Terz, G-B eine Sext, und der Sextakkord besteht doch aus: Baßton, Terz und Sext! Der Tritonusschritt — Fehltritt — scheint sich, infolge dieser melodischen Zerlegung der Buchstaben, in Äther — Himmelsluft! — zu verflüchtigen und schon steigt die Comtesse „Ggeba“ in der Form einer „wahren Engelsgestalt“ himmlischen Figur:



zu uns hernieder, und löst sich in himmlische Bläue, in die Terz, den Saft der Tonika, auf!

(1849. Poe poems:
"She rolls through an ether of sighs").
(1840. Barham Ingol. Lei., Nurse's Story:
"Etheral Spirits gentle and good
Aye weep and lament o'er a deed of blood").

Aus diesem Grunde erweist sich die „himmlische Figur“ als zu „ätherisch“ für Robert.

Doch pflichtgemäß mußte Robert einen passenden, sinnigen Taufnamen für die kleine, d. h. verminderte „Ggeba“ ausfindig machen, der geeignet wäre, nicht nur ihre „führende Stellung“ zu kennzeichnen, sondern ihre „besonderen Kennzeichen“ direkt zu apostrophieren! Und nachdem die „Ggeba“, wie bereits erwähnt, durch die buchstäblich verkehrte Aufstellung der Buchstaben, dem Sextakkord des verminderten Dreiklangs gleicht, und der Intervallschritt G-B eine Sext in sich schließt, so mußte ihr Taufname aus sechs Buchstaben bestehen, wovon nur zwei musikalische Buchstaben sein dürfen: das gemeinsame E als Leitton in F-Dur — ihre aristokratische Stammlinie, und ... nochmals das E, jener Ton, der die Comtesse „Ggeba“ von ihrer Schwester

unterscheidet. Aus diesen hochinteressanten Gründen taufte sie Robert einfach ... EmiliE!

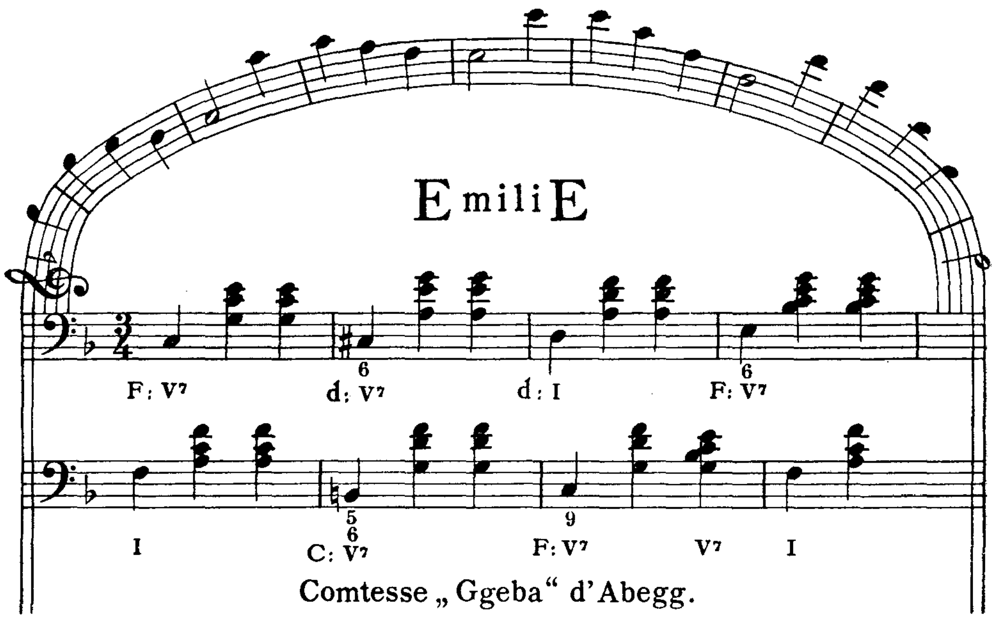
Warum tritt aber das E, die aristokratische Stammlinie, gerade bei der EmiliE ein zweites Mal in die Erscheinung?

Florestan gibt wohl zu, daß die musikalische Sequenz jede Einseitigkeit unterbindet, macht indes darauf aufmerksam, daß jedes konsequente! Auftreten regelwidriger harmonischer oder melodischer Fortschreitungen unter dem „Mantel" der Sequenz geduldet wird!!

Eusebius meint, daß gerade bei der himmlischen, ätherischen EmiliE jene phänomenartige „Geschichte" — Toleranz! — in die Erscheinung tritt. Die „Sequenz" ist das Symbol der musikalischen Toleranz! und in der Sequenz darf das E, der hysterische Leitton, ohne weiteres ... verdoppelt werden!

Raro, der Weise, erblickt in dem Gesetze einen allerdings großen Widerspruch, erinnert aber daran, daß alles Menschliche, sowohl die Schwäche als auch die Größe, immer wieder in einem Paradoxon gipfelt. Er gibt den beiden Freunden recht und mahnt als Dritter im Bunde an jene Dreieinigkeit: Weisheit, Stärke und Schönheit, ohne deren Zusammenwirken kein idealer Bau verwirklicht werden könne — drum:

Raro leite unseren Bau!
Florestan führe ihn aus!
Eusebius ziere ihn!



(Das Stammbuchblatt Schumanns an seinen Studienfreund August Lemke aus Danzig. Die Visitkarte (!) der Comtesse Pauline d'Abegg — die gräfliche neunzackige, neuntaktige! Krone darstellend, befindet sich auf Seite 393 und ist ein Facsimile.)

Der Briefwechsel zwischen Brahms und Clara Schumann

Von Justus Hermann Wetzel, Berlin

Dieser Briefwechsel, den die jüngste Tochter Schumanns, Marie, durch Berthold Litzmann nunmehr im ganzen bei Breitkopf und Härtel veröffentlichen ließ, übertrifft alle bekannten Briefsammlungen an den Meister und von ihm durch den Reichtum und die Innerlichkeit der gegenseitigen Mitteilung. Er ist eine sehr ergiebige Fundstelle für die Brahmsforscher und kann (gekürzt und hergerichtet etwa wie der prächtige Verdibriefband, den uns Franz Werfel schenkte), ein Erbauungsbuch für alle Bewunderer dieser seltenen Menschen, und für die zahllosen Liebhaber der Kunst Brahms werden.

Beide schreiben die wohltuend unverkünstelte Sprache eigener, aber nicht ichsüchtiger Menschen, Clara mehr lebendig und herzlich gefärbt, Brahms mit knurrigem Witz, und verhaltenem leidenschaftlichem Ernst durchsetzt. Die Hetze und nicht geringe Last ihres Alltagslebens klingt oft daraus hervor. Doch Vielen wird realistisches Skizzieren und Improvisieren mehr geben als künstlerische Verhaltung und Zuspitzung des Ausdrucks. Jedenfalls erwarte man hier eine Sammlung unmittelbarer Berichte mit allen Seufzern und Jauchzern, die das Schicksal den Schreibern abpreßt, keine auf literarische Haltung bedachte Korrespondenz. Der kraftvollere und überlegendere Teilhaber: Brahms prägt übrigens auch so nebenbei — ähnlich Beethoven — manchen dichterisch gemeißelten Satz.

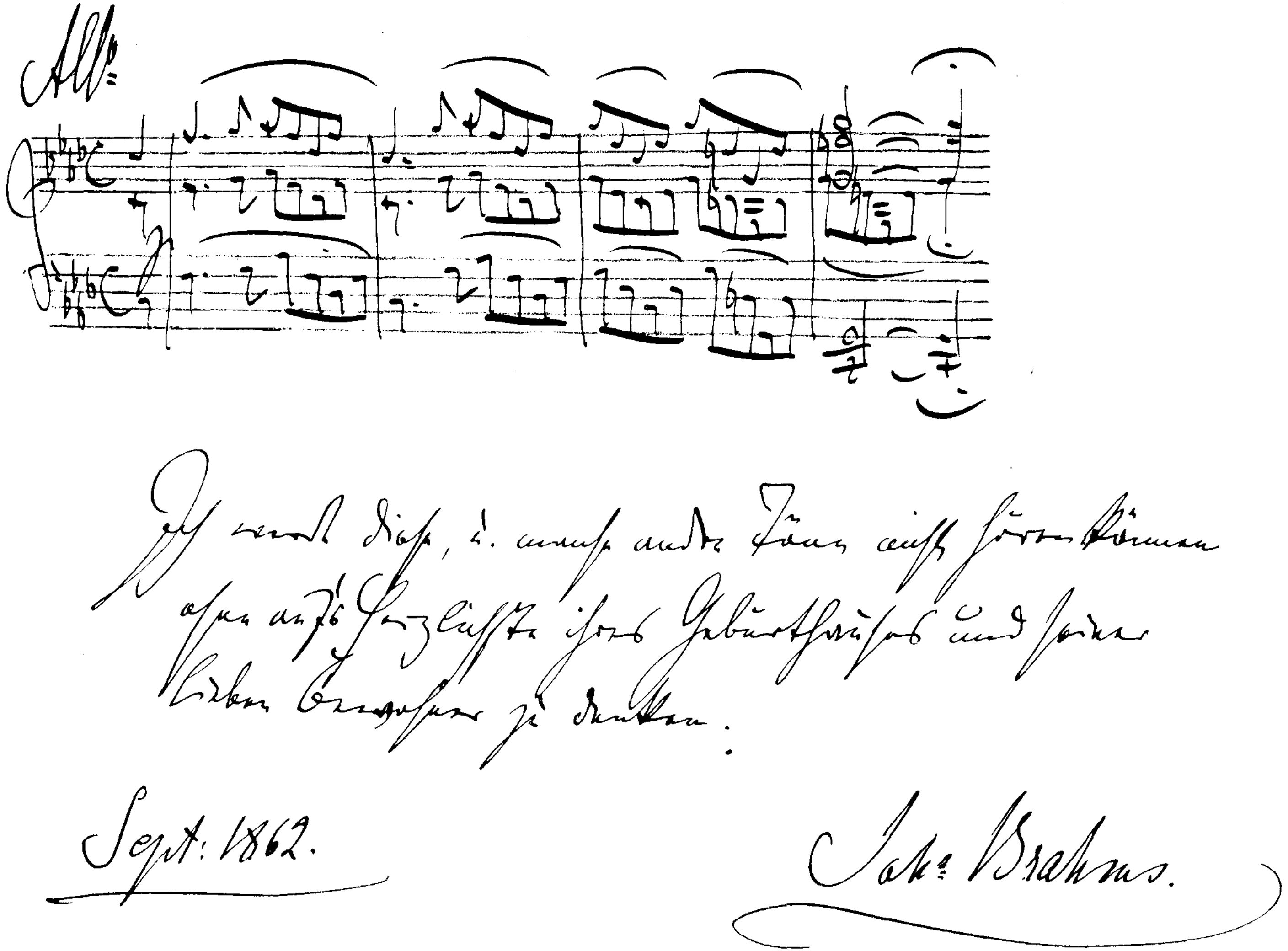
Leider ist diese Lebensbeichte zweier starker Menschen nur lückenhaft auf uns gekommen und hat gerade seine markantesten Stücke, wo das Gefühl der Beiden am heftigsten in Liebe oder Unmut wallte, eingebüßt. Ihre Urheber vernichteten sie, und die Herausgeber haben offenbar auch noch manches ausgeschaltet, ohne sich näher darüber zu erklären.

Am meisten muß der Verlust fast aller Briefe Claras und der bedeutsamsten von Brahms aus den ersten Liebesjahren schmerzen. In dem jungen Brahms loderte in den Jahren 1854—57 ein heißes Liebesverlangen zu der 14 Jahre älteren aber immer noch jugendlichen Frau. Es ist undenkbar, daß es nicht von ihr, wenn auch verhaltener und bedenkenerfüllter, erwidert worden sei. Weil es so war, vernichtete sie alle Zeugnisse ihrer Liebe, die durch das wenige Erhaltene noch bestätigt wird. Auch Brahms hat 1887 die entscheidenden Bekenntnisse jener Zeit beseitigt. Immerhin haben wir allein aus dem Jahre 1855, der hohen Zeit seiner Liebe, 60 Briefe nur von ihm. Wir wissen aber, daß sie damals lange Zeit täglich hin und her gingen (s. Nr. 59, 60), wie nur zwischen Liebenden.

Es ist das achtungsvoll anzuerkennende Recht Liebender, jedem Dritten den Einblick in alles, was nur sie allein entzücken kann, zu wehren. Diese beiden historischen Menschen hätten aber klüger für ihr Ansehen und imponierender gehandelt, wenn sie der Nachwelt, die vielen kleinlichen Schnüffler darin mißachtend, die Gunst gewährt hätten, sich im Nacherleben der ungewöhnlichen Liebe eines reinen Menschenpaares emporzuschämen. Brahms schrieb 1860 im Hinblick auf Schumanns Nachlaß das kluge Wort (159): „Die Welt will auch die Schwächen der Größeren sehen und deckt sie doch früher oder später auf." Das hat er und Clara in Hinsicht auf sich selber nicht bedacht, wo sie doch keineswegs einer Schwäche erlagen, sondern einem elementarsten Naturtriebe folgten, ohne jemanden, auch den sterbenden Schumann nicht, zu beeinträchtigen, denn beide wetteiferten in Liebe und Hilfsbereitschaft für ihn. Doch keiner, auch wenn er die Kraft hat, eine Welt zu rühren, hat zugleich die Verpflichtung zu der Selbstsicherheit, Fremde wissen zu lassen: so beliebte es uns, zu lieben, ohne den Schleier künstlerischer Formung darum zu legen. Brahms hatte nichts von dem literarischen Bekennereifer der meisten starken Geister seiner Zeit, er war ganz in sich konzentrierter Tondichter, und strebte nur, seine Wonnen und Schmerzen aus dem Innersten zu Tongebilden umgeformt aufsteigen zu lassen. Clara Schumann aber war ein Kind ihrer verklemmten auf gesellschaftliche Tadel-



Wo Brahms u. a. das F-moll-Quintett schrieb



Aus dem Album von Frau Dr. Roesing

losigkeit vorerst bedachten Kreise, die Sittlichkeit und Erotik nicht zu trennen vermochten, wenigstens vor der Welt.

Die Liebesbeziehungen zwischen Clara und Brahms setzten schon zur Zeit der geistigen Umnachtung Schumanns ein. Der Einundzwanzigjährige war beiden Gatten ein aufopferndster Helfer: edel, hilfreich und gut, in seiner „Jungenhaftigkeit" (22). Als Schumann in die Irrenanstalt gebracht werden muß, zieht Brahms in das Haus der Vereinsamten, seiner „teuersten und geliebtesten Freundin", und aus den erhaltenen Briefen an die oft Abwesende erfahren wir, wie auch sie es wohl so zuerst erfuhr, welches Verlangen nach ihr in ihm brennt. Bei einem Abschied auf dem Bahnhofe in Hannover im November 1854 bettelt er ihr das Du ab und Clara notiert, sich selbst beschwichtigend, in ihr Tagebuch: „ich konnte nicht abschlagen, liebe ich ihn doch wie einen Sohn so innig" (18). Bald entlockt der ihr Briefe, dem sie den Nachsatz anfügen muß (21): „Lies ihn und dann verbrenne ihn gleich, ich bitte dich." Aber der „Sohn" antwortet: „Ja, da kann die liebe Frau Mama lange bitten, das geschieht nicht!" Schon bestimmt er und beherrscht die erfahrenere Frau, welche fürchtet, von ihm für „exaltiert" gehalten zu werden (11) sie sei es doch nicht, aber vor diesem jungen Willensmenschen, der, wenn nötig „gar nicht sensitiv, gänzlich nerven- und sympathielos sein konnte" (101) mochte sie sich wohl so vorkommen. Sie versucht ihn mit strafenden Briefen, „mit strengen Erinnerungen", mit „Seitenhieben auf die ganze Männerschaft" im Zaum zu halten. Er „umarmt" (37) sie in Gedanken, er küßt sie über ihre Kinder hinweg (58) und er schließt diesen Brief (61) „Nun lebe wohl, liebe mich fort wie ich Dich immer und in alle Zeiten hinaus." Er ist liebestoll und kauft sich eine Trompete: (30) „Jetzt mache ich oft meiner Verzweiflung und übergroßen Sehnsucht Luft durch diese herrlichen Klänge.... Sie müssen mir den Kopf zurechtrücken, er ist ganz aus dem Leim gegangen." Ist sie fort, so kann er „nichts anderes tun, als an Sie denken und Ihre lieben Briefe, Ihr liebes Bild ansehen". Im Dezember 1854 bricht er mit einem nicht mehr verhüllten Liebesgeständnis hervor in der Sprache der Märchen aus 1001 Nacht: (28) „Nachdem Ihnen also Johannes noch ganz vernünftig gute Nacht sagt, richtet der Bramine sich mühsam von seinem Lager auf, nimmt Papier und den Kalane zur Hand und schreibt: ...Dein ermatteter Sklave (wie schön!) hat alle die huldvollen Worte ... vernommen und bei Deinem Haupte o meine Herrin! ich bin in jenem Zustande, den der Dichter schildert: — ...und der Verstand in Verwirrung und der Herr verloren. (Ach!) — Die Klage ... bringt Linderung dem von sehnsüchtigen Verlangen Zerrütteten und durch Trennung Leidenden. Wollte Gott, es wäre mir noch heute und anstatt diesen Brief abzusenden erlaubt, Dir mündlich zu wiederholen, daß ich aus Liebe für Dich sterbe. Mehr vermag ich vor Tränen nicht zu sagen. Lebt wohl. —" Kamaralsaman Ebn Brah.

Als Ebn Brah mit seinem unter Seufzern und Weinen verfaßten Briefe fertig war, trug er ihn zur preußischen Post, warf ihn in den Briefkasten und sagte: „Ich beschwör euch, bringt diesen Brief meiner geliebten Herrin, und grüßt sie von meinetwegen." J. B.

Die Liebe macht ihn mitteilsam und zum Schriftsteller. Er gibt der Freundin eine lebensprühende, ausführliche Schilderung einer Gewitternacht in ihrer Wohnung und wie er die weinenden Kinder tröstet. (74) Man denkt an Goethes Werther oder Spittelers Victor in „Imago", liest man die zarte Bitte: (101) „Wirf nicht ein schönes Hutband oder dgl. weg, sondern gib mir's. Ich lege es gern um Deine Briefe oder sonst Liebes." Doch unzureichend sind ihm alle Worte: „Meine geliebte Clara, ich möchte, ich könnte Dir so zärtlich schreiben, wie ich Dich liebe, und so viel Liebes und Gutes tun, wie ich Dir's wünsche. Du bist mir so unendlich lieb, daß ich es gar nicht sagen kann." (102) Sein schönster Lohn sind ihm ihre lieblichen und liebevollen Briefe" die er als „länger und lieber" wie die seinen bezeichnet: „Ich bin ein Strohkerl, und gar nicht wert, daß Du mich so in Dein Herz schließt, Du Liebe, Du herrliche Clara. Aber tu's nur immer, an und in Dein Herz, wie ich Dich. Johannes."

Gegen 1858 klingt die Leidenschaft ab. Zunehmende Selbsterkenntnis, Lebenserfahrung und wahrscheinlich der Rat der älteren, viel lebensklügeren Geliebten werden ihn aus seinem Traume geweckt haben. Auch die sieht ein, daß sie lernen muß, „ihr Herz in Fesseln zu schlagen" (117) und die jetzt auftauchende Gestalt der Agathe von Siebold scheint das Verhältnis zu Clara auf den Stand einer besonnenen, stets dienstbereiten Lebensfreundschaft gebracht zu

haben, den es mit einigen begreiflichen Trübungen das ganze Leben hindurch innehielt. Schon 1860 kann Clara ihm zu seinen neuen Liebesnöten mahnend schreiben: (148) „Ach, lieber Johannes, hättest Du es doch so weit nicht kommen lassen! Immer sah ich das arme verlassene Mädchen und lebte alles Leid mit ihr durch.“ Öfter noch, wenn er schwer verstimmt schreibt, rät sie ihm, zu heiraten, und zwar nach kluger Überlegung aus gutem Hause und wohlhabend. So blieb sie — ob sie ihm zürnen mußte oder ihn wie zumeist bewunderte, seine treueste Schwester, wie er es ihr in dem Briefe vom 19. März 1874 bestätigt: (318) „Kein Gedanke geht zu Dir, der Dich nicht ganz umfaßt und alle Deine Sorgen denkt. ... — ich liebe Dich mehr als mich und irgend wen und was auf der Welt.“ Als ihm die Greisin 1888 ihre wirtschaftlichen Sorgen um den Unterhalt des erwerbslosen kranken Sohnes klagt, bietet er ihr zehntausend Mark als Geburtstagsgeschenk an. Er „schwämme in Geld“ und wolle sich an den Ausgaben für die Enkel beteiligen. Sie lehnt zunächst ab, es sei doch nicht so dringlich. Aber bald darauf erhält sie unversehens ein „da capo“ in Gestalt von „15 Mille“.

Die alternde, durch Überarbeitung, gesellschaftliche Strapazen und körperliche Leiden mitgenommene Frau wird bisweilen überempfindlich und schreibt gereizt, und so kommt es noch 1891 zu einer ernsten Verstimmung zwischen den beiden wegen der Herausgabe einer ersten Fassung von Schumanns vierter Sinfonie durch Franz Wüllner, der das Manuskript von Brahms erhielt. Clara Schumann scheint (der Brief ging verloren) die beiden Getreuen eigensüchtiger Motive geziehen zu haben. Er wieder beklagt sich über ihr mangelndes Eingehen auf seine, des „Abseiters“ Empfehlung und Liebhaberei“, und schließt: (611) „Dein heutiger Brief ist aber auch für einen bloß ehrlichen Menschen zu scharf und verbietet mir weiteres. In immer gleicher Verehrung Dein ergebener J. B.

Bald darauf stolz: (620) „Freunden gegenüber bin ich mir nur eines Fehlers bewußt: Ungeschicklichkeit im Umgang. ...Es ist hart, nach 40jährigem treuen Dienst ... nichts weiter zu sein als ‚eine schlechte Erfahrung mehr‘. Nun, das will getragen sein, ich bin an Einsamkeit gewöhnt und sollte es sein an den Gedanken dieser großen Leere. Dir aber darf ich heute wiederholen, daß Du und Dein Mann mir die schönste Erfahrung meines Lebens sind, seinen größten Reichtum und edelsten Inhalt bedeuten. Ich empfinde, daß ich — durch meine Art, nicht durch irgend anderes — den großen Schmerz Deines Abwendens von mir verdient haben mag, aber der liebende und verehrende Gedanke an Dich und ihn wird immer hell und warm leuchten Deinem tief ergebenen J. B.“. Da lenkt auch sie ein, und die letzten Jahre dieses Lebensbundes klingen in schönster Eintracht aus.

* * *

„Die Briefe enthalten ja Deinen ganzen Lebenslauf fast“ (489), urteilt Clara über den noch unversehrten Schatz und das Urteil gilt auch noch für das, was auf uns gekommen ist. Von der durchaus lebensfrohen und lebenstüchtigen Seelenanlage des Meisters geben die Jugendbriefe das beste Bild. Liebe und erste Erfolge beschwingen seinen Stil und er öffnet der Geliebten und uns sein Herz wie keinem anderen Menschen. Beglückend sind diese kindsköpfigen Auslassungen des jungen Genies: (102) „Das ist nun mein Hauptspaß, abends beim Zubettgehen recht viel Spektakel zu machen und ausgelassen lustig zu sein.“ Schon damals war er ein Büchernarr: (84) „Ich bringe hier buchstäblich die halben Tage bei Antiquaren zu.“ Gelegentlich bekommt er Gewissensbisse ob seines studentischen Bummelns und er jammert: (111) „Ich habe gar zu wenig Fleiß, darüber könnte ich oft betrübt werden, wenn mir hierzu nicht wieder jede Anlage fehlte“ ... „Sonst bummele ich viel und spiele einiges und bin traurig, daß Gott mir keinen ernstern und traurigern Sinn gegeben hat, damit ich Komponiste werden könnte.“ Er quält sich schwer um seinen D-Moll Konzertsatz (111): „Du glaubst nicht, was mir der für Kummer macht. Er ist eben durch und durch verpfuscht, das ist der Stempel des Dilettantismus, wer kommt jetzt endlich darüber hinaus?“ Wer solche Selbstzucht hatte, der durfte wohl mit 22 Jahren von Liszt schreiben: (111) „Ich habe eine wahre Angst vor allem, was nach Liszt riecht“ und (86) „Es ist doch vieles possierlich in der Welt, was es nicht sein will.“ Noch 1860 klagt er an den Liedern des op. 31 arbeitend, „wie mir leider noch alles schwierig ist.“ (161)

Wie damals so ist ständig sein Leben ein Schwanken zwischen verschwiegen stolzem Selbstgefühl und selbstquälerischem Grübeln gewesen: „O, daß man nicht in sich hineinsehen kann und wissen, wieviel Göttlichkeit man in sich hat... (114).

Brahms hatte das seltene aber für ein ausdauernd-starkes Genie notwendige Lebensinstrument eines athletischen Körpers ähnlich Bach und Beethoven mitbekommen. Und in seiner Jugend äußert er auch bemerkenswerten Spürsinn für das, was ihm naturgemäß ist. Er hat viel Vertrauen zur „Heilkraft des Wassers und der freien Natur“ (95), er macht (kaum erwachsen) kluge hygienische Beobachtungen an Kindern eines wohlhabenden Freundes, deren Kränklichkeit er aus ihrer „Überladenheit“ erklärt. Die Sehnsucht und Achtung vor der Einfachheit hat ihn nie verlassen. Er lobt sie nachdrücklich an Menzel. Aber dem Behagen der gutbürgerlichen Lebensunkultur wußte er auch nicht zu entrinnen; sie fällte denn auch diesen Hünen vorzeitig mit ihrer Wirtshausatmosphäre und Tafelfreuden.

Deutlich lehren diese Briefe, daß Brahms' Leben einer der wirtschaftlich und gesellschaftlich glänzendsten Künstlerläufe seiner Zeit gewesen ist. Das hält ihm auch Frau Schumann vor, wenn er mißmutig ist: (252) „Du kannst über freilich mancher Misere des Lebens doch nicht des vielen Guten vergessen“, und zum Geburtstag 1879 (383): „Herrlich haben sich bisher alle guten Wünsche erfüllt! Jedes Jahr ist für Dich schöner geworden, fruchtreich an großen Schöpfungen, reich an Anerkennung, Ehren, Gold und was mehr!“ Seine pekuniäre Lage war, ähnlich der Verdis, glänzend, er schwamm buchstäblich im Gelde, für dessen steten Zufluß er nichts gegen sein inneres Müssen zu unternehmen brauchte. Komponieren und Konzertieren mit seinen Werken waren ihm innerstes Bedürfnis und indem er dieses befriedigte, dafür erhielt er das Vielfache dessen, was er, ein von Verschwendungssucht freier Mensch, brauchen konnte. Seine Freunde, sein Verleger verwalteten ihm sein Geld, er unterschrieb nur ab und zu einmal ein Formular „ohne natürlich eine Silbe zu lesen oder zu verstehen,“ (348) und konnte nach Herzenslust für sich nehmen und andern geben.

Nur daß er sich nicht Familienglück zu erwerben gewußt hatte, war ihm ein dauernder heimlicher Schmerz. Nach 30 Jahren gesteht er ihr: (201) „Tätigkeit im regen Verein mit anderen und im lebendigen Verkehr, Familienglück, wer ist so wenig Mensch, daß er die Sehnsucht danach nicht empfindet!“ Daraufhin zielt auch mehrere Male der Rat der Freundin. Schließlich, da sie sieht, daß es zu spät geworden ist, tröstet sie ihn mit dem Hinweis auf die Liebe der Freunde: (254) „Hast Du doch einige wahrhaft treue Freunde, die zu Dir standen seit Jahren, und immer zu Dir stehen werden. Ich meine mit ein paar solchen Freunden, und dazu einem solchen Schatz von Geistesgaben, wie Du sie besitzest, könne man doch nicht einsam im Leben stehen, wenn man nicht selbst sich in sich verschließt.“ — Was er aber als ein zeitloser Geist nicht lassen konnte. In den häufigen Zwischenzeiten seiner Rückkehr zum Leben kommt auch ihm immer wieder Goethes frohes Geständnis „es war doch so schön“ auf die Lippen. Er schwärmt von seinen Natureindrücken in Italien und Deutschland. Er schmunzelt behaglich, wenn er wie ein kleiner Potentat bei seinen Künstlerfahrten von „Bürgermeister und Direction“ am Bahnhof empfangen wird, und „gleich in die besten Kreise“ kommt (391). Er singt das Loblied Wiens, des Wiener Volkes und seiner Pratervergnügungen. Zu Weihnachten 1889 ist ihm zwar wehmütig ums Herz: (555) „Ja, nun werde ich morgen allein hier sitzen und wie heute des Abends allein ins Wirtshaus müssen.“ Aber das Jahr darauf fühlt er sich sehr behaglich: (581) „Hier nebenan in meinem Bücherzimmer steht auch ein großer schöner Baum, der dort von den beiden allerliebsten Buben meiner Wirtin bis zum Abend verheimlicht wird. Ein Weihnachtswetter haben wir, wie man's nicht schöner wünschen kann. Alle Bäume und Sträucher voll Reif und Schnee, daß es eine Wollust ist, bei dem milden Wetter spazieren zu gehen.“

So müßte es sich, meint der Tagelöhner des Lebens, gut leben lassen, weil er den eigentlichen unzeitlichen Sinn dieses Lebens und dessen Druck übersieht. Diese irdisch allerdings gut fundierte aber auch reichlich bepackte Existenz wurde dem Wurm bösen Zweifels an sich und der Welt, die Frohn, ins Unendliche bohren zu müssen, nie los. Keines seiner Werke freute ihn ganz, am meisten noch jenes, deren Melodien er nicht erfunden hatte: die deutschen Volkslieder von 1894. Keinem seiner Freunde — auch der Jugendgeliebten und Lebensgefährtin Clara nicht,

konnte er sich ganz eröffnen. Einen ebenbürtigen Geistesgefährten hatte er nicht; an dem einzigen Spitteler ging er vorbei und nahm mit dem bequemeren Widmann vorlieb. Und so unersetzlich ihm Clara auch als Mensch und Schwester sein mochte, für seine eigenste Kunst und sein persönlichstes Denken konnte sie ihm nicht mehr bedeuten, als daß sie ihn durch ihre immer begeisterte Teilnahme an seinem Schaffen erfrischte, ohne ihn im mindesten beeinflussen zu können. Zwar fragt er immer wieder nach ihrer Meinung, versucht sie es aber manchmal zu kritisieren, so geht er stumm oder mit leiser Ironie darüber hinweg, worauf sie ihn so am Ohre zupft: (163) „Deine Antwort kommt mir so etwas ironisch vor — ... Du bist ein rechter Schlingel, erst soll man alles sagen, was man denkt, und dann kriegt man so einen Nasenstüber hinterdrein". Aber er blieb nicht immer bei leiser Ironie stehen; manchmal war er auch verletzend abweisend ihrer Teilnahme gegenüber, trotzdem sie doch immer bescheiden den Abstand innehielt: (389) „Mancher mag es wohl besser verstehen, darüber zu sprechen, aber empfinden kann es keiner mehr als ich — die tiefsten zartesten Saiten der Seele vibrieren mir bei solcher Musik." Dieses ihr Mitfühlen, für das sie immer neue Worte findet, war ihm tiefstes Bedürfnis: (25) „Ergreife oder erhebe ich durch meine Musik andere, so bin ich selbst es immer mehr, bleiben andere ungerührt, oder hören sie so äußerlich, dann erkaltet gleich das Feuer in mir." Die liebende Freundin, nicht die Musikerin in Clara beschwingte immer wieder seine Schaffenslust.

Jedenfalls war sie ihm viel wichtiger als fachmännisch krittelnder oder zustimmender Kunstverstand. Auch an Hanslick lobt er nur die menschlichen Charakterzüge. Künstlerisch am nächsten stand ihm doch wohl der grübelnde und resignierende Joachim.

Die Jugendbriefe enthalten zahlreiche Beurteilungen verwandter oder ihm fremder Künstler. Später wird er zurückhaltender in Lob und Tadel, worin Frau Schumann weit offenherziger ist. Gemeinsam ist beiden die Geringschätzung des üblichen Geschäftsmusikers, mit denen sie ihre Konzerttätigkeit zusammenbrachte. Schon 1861 hat er sie durchschaut: (173) „Ach, es sieht einer wie der andere aus, wie selten wird man tiefer angerührt beim Anschauen eines Menschen" und 1865 ergänzt er seine Meinung so: (228) „Überhaupt, es ist so, das Leben hier, das ganze Wien wird einem immer gemütlicher, aber die Menschen und gar die Künstler immer widerlicher; die Art, wie sie sich zum Publikum und zur Kritik stellen, vor ihm spielen und von ihm abhängen, nimmt einem alle Lust, als Kollege den Schwindel mitzumachen". Immerhin hat er ihn doch mehr mitgemacht als er strenggenommen nötig gehabt hätte, aber er war eben kein Einsiedler und beschied sich, da ihm menschenreine Luft doch zu dünn war.

Wo er Streben, jugendliches Ringen besonders, bemerkt, da ist er mit Lob und fördernder Anteilnahme nicht sparsam. Aber das „Laster des bloßen Notenschreibens" (721) verzieh er, wo er es erfolgreich sah, keinem, auch denen nicht, die ihn freundschaftlich verehrten, und er war froh, Gott danken zu können, davor bewahrt geblieben zu sein. Daß man das unausschöpfbare Thema der Musik nur in Demut und unter stetem Zagen variieren dürfe, das war ihm schon in der Jugend klar, als er schrieb: (110) Wer kann jemals sagen, jetzt habe etwas sein Ende erreicht, was nie sein Ende hat" und von wo er inspiriert wurde, das sagen die Worte des Vereinsamten an Marie Schumann, als er ihr die ernsten Gesänge zum Totenopfer für die kurz zuvor verschiedene Mutter, seine Freundin, sandte: „Tief innen im Menschen spricht und treibt oft etwas, uns fast unbewußt, und das mag wohl bisweilen als Gedicht oder Musik ertönen."

Fortschritt, Entwicklung oder Wandlung in der Tonkunst?

Zum 57. Tonkünstlerfest des allgemeinen Deutschen Musikvereins in Krefeld

Von Dr. Alfred Heuß

Das Krefelder Tonkünstlerfest bot eine allgemein gefühlte und auch offen ausgesprochene Enttäuschung. Wer nach der Feststadt gefahren war, um wenigstens einigermaßen sich über den derzeitigen Stand der deutschen Komposition an Hand diskussionsfähiger Werke zu unterrichten, sah sich getäuscht, sofern die meisten der zur Aufführung gelangten Werke der anregenden Kraft entbehrten. Von den Festen der letzten Jahre kann dies durchaus nicht gesagt werden. Boten zwar auch sie wenig Durchgreifendes — wer erwartet dies heute! —, man erhielt dennoch ein ziemlich deutliches Bild von den mannigfachen Bestrebungen innerhalb der deutschen Musik und konnte sich damit immerhin zufrieden geben. Dieses Mal herrschte aber eine ausgesprochene Dürre, wobei noch besonders auffiel, daß eine Anzahl Werke gar nicht aus der unmittelbaren Gegenwart stammten, sondern aus den früheren Jahren unsrer neuesten Musikperiode. Anderes wieder, das zwar noch sehr naß anmutete, zeigte Komponisten — gedacht ist vor allem an einen gewissen Pepping — die offenbar die Zeit verschlafen hatten und noch in der von etwa 1923 lebten. Man sah hieraus, daß der Musikverein nicht auf der Höhe der Zeit stand, was nicht zum wenigsten der Grund für die Enttäuschung abgab. Denn es ist nun einmal so, daß, herrscht auch in der Kunst die Mode oder, anders ausgedrückt, ist die Entwicklung nun einmal derart stark im Fluß wie heute, man auch das Neueste, den gegenwärtigen Stand der Entwicklung kennenlernen will, nicht aber bereits Überholtes. Dazu kam noch, daß lediglich drei Konzerte geboten wurden, man sich also zu fragen hatte, wie das Fest erst ausgefallen wäre, wenn der zeitgenössische Stoff für vier und fünf Konzerte hätte reichen sollen. Wiederum, wie gewöhnlich, wurde die Schuld bei dem Musikausschuß des Vereins gesucht, und in der Hauptversammlung unterhielt man sich, in etwa nicht sehr erquicklicher Form, vor allem über ihn, zum Schluß mit dem Ergebnis, daß der derzeitige Musikausschuß wiederum gewählt wurde. Damit ist aber die Angelegenheit nicht aus der Welt geschafft, denn schließlich handelt es sich um die Frage, ob unter diesjährigen Verhältnissen die Feste des Musikvereins überhaupt noch Anziehungskraft ausüben werden. Das ist sicher zu verneinen, und läge Krefeld nicht in dem stärksten deutschen Musikgebiet, so wäre schon dieses Mal ein beträchtlicher Rückgang der auswärtigen Festbesucher zu verzeichnen gewesen; denn schon das Programm war nicht sonderlich vielversprechend.

Mir will nun scheinen, daß an der ganzen Kalamität nicht allein die heutigen Musikverhältnisse, auch nicht der Musikausschuß als solcher, wohl aber die ganze Einstellung zu den zu wählenden Werken Schuld tragen, und hierüber zu sprechen, lohnt mehr, als sich ausführlich über die zur Aufführung gelangten Werke zu verbreiten. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Musikverein mit dem ersten Paragraphen seiner Satzungen, der Zweck des Vereins sei „die Pflege und Förderung des deutschen Musiklebens im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung", in Widerspruch geraten ist. Und zwar deshalb, weil die neueste Entwicklung der Musik außerhalb des Musikvereins entstand und diesen selbst gewissermaßen überrumpelt hat. Getreu seinem Paragraphen-Wahlspruch suchte

er in den letzten sechs Jahren diese Entwicklung zwar irgendwie mitzumachen, nicht der Verein war aber im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung richtunggebend wie einst, vielmehr war er der geschobene Teil. Neue künstlerische Organisatonen wie die Donaueschinger und internationalen Musikfeste waren entstanden, die mit dem Musikvereins-Paragraphen in ganz anderem Maße Ernst machen konnten, weil sie eben der neuen Zeit, der neuen Musik ihre Gründung verdankten. Am eigenen Leibe mußte der Musikverein erfahren, welche Bewandtnis es haben kann, seinen Zweck darin zu sehen, an der Spitze einer fortschreitenden Entwicklung stehen zu wollen. Urplötzlich kann es geschehen, daß ein anderer der vorderste ist, und entweder man ist bestürzt — wie etwa die Sozialdemokraten gegenüber den Kommunisten — oder man lacht oder aber, man sucht zu vermitteln.

Nun hätte der deutsche Musikverein schon lange vor unserer Zeit Anlaß gehabt, über diesen seinen ersten Paragraphen ernstlich nachzudenken. Und zwar in verschiedener Hinsicht, zunächst in allgemein künstlerischer. Er ist es gewesen, der — zum ersten Mal — das Parteiwesen in die deutsche Musik gebracht, d. h. Musik nicht ihrem künstlerischen Werte nach, sondern auf Grund ihrer Zugehörigkeit zum Vereinsparagraphen beurteilt hat. Seit Bestehen des Musikvereins ist in der deutschen Musik, ob der einzelne wollte oder nicht, Parteipolitik getrieben worden, was jener — wir haben ja leider immer noch keine Geschichte der deutschen Musik im 19. Jahrhundert — unendlichen Schaden zugefügt hat. Denn die Musik, die Kunst überhaupt, ist keine Parteisache, sondern eine künstlerische Angelegenheit, ihre Kriterien liegen in ihr selbst und entziehen sich außerkünstlerischer Betrachtung. Man sehe sich doch die anderen wichtigsten europäischen Musikländer an, Italien und Frankreich. Nichts weiß man dort, eigentlich bis auf die heutige Zeit, von zwei sich feindlich gegenüberstehenden Richtungen in der Musik. Immer, zu allen Zeiten, hat es, im Sinne einer Zeit, mehr „fortschrittliche" und mehr „konservative" Musiker gegeben, mit dem geschichtlichen Ergebnis, daß es hierauf gar nicht ankam, die Nachwelt etwa sogar umgekehrt urteilte wie die zeitgenössische, soweit es dieser überhaupt einfiel, mit derartigen minderwertigen Kriterien zu arbeiten. Wie gesagt, sowohl in Frankreich wie Italien lagen die Verhältnisse anders, womit in diesem Zusammenhang lediglich gesagt sein soll, daß auch in Deutschland eine innere Notwendigkeit für eine ausgesprochene Spaltung der deutschen Musik nicht vorlag. In Frankreich konnte der gleiche Komponist ohne weiteres eigentliche Sinfonien oder sinfonische Dichtungen schreiben, in Deutschland ging dies nicht an. Was hätte man für Augen gemacht, wäre z. B. ein Brahms auch einmal mit einer sinfonischen Dichtung vorgetreten! Und warum hätte er hierzu nicht einmal das Bedürfnis fühlen sollen so gut wie Saint-Saëns und andere französische Komponisten? In Deutschland verbot derartiges das Parteigefühl, entweder gehörte man auf diese oder jene Seite.

Die andern Gründe sind allgemein geistiger Natur und gründen sich auf die Annahme eines absoluten Fortschritts gerade auch in der Entwicklung der Kunst. Selbst wenn es einen solchen gäbe, wer darf als Zeitgenosse den Mut aufbringen, zu urteilen, was als Fortschritt anzusprechen ist? Heißt das nicht den Propheten spielen wollen? Übernimmt nun ein ganzer Verein dieses Prophetenamt, so wirkt dies im Grunde genommen lächerlich. Aber so ist es nun einmal seit Menschenaltern gerade in Deutschland: man lacht keineswegs über etwas Lächerliches, sondern nimmt es vielmehr ernst, während man statt dessen über sehr Ernstes lacht. Die Annahme eines unbedingten Fortschritts gerade auch in der Kunst ist ein echtes Erzeugnis des 19. Jahrhunderts, der auch der Musikverein seine Entstehung verdankt. Und so unternimmt man es, die Kunst in bestimmter

Absicht zu beeinflussen, die Komponisten nach einer bestimmten Richtung zu drängen, sie auf Mittel zu hetzen, die eben als fortschrittlich bewertet werden. Weiß man doch, wo die Zukunft liegt und wie sie beschaffen sein wird. Nun, wir wollen uns hierüber nicht weiter verbreiten — es ist dies auch in früheren Jahrgängen dieser Zeitschrift geschehen — betont sei aber nochmals, daß jede äußere Beeinflussung der Kunst und der Künstler nicht anders als kunstschädlich wirken kann.

Nun hat man ja heute, gewitzigt durch allzuviele Erfahrungen, mit der Annahme eines Fortschritts in der Kunst gebrochen, ist im Gegenteil sogar gleich wiederum bei einem Extrem angelangt. Nicht Entwicklung, geschweige Fortschritt, gebe es in der Kunst, sondern lediglich Wandlung. Für die Betrachtung der Tonkunst hat diese Auffassung als wohl erster Paul Bekker aufgegriffen und sie in seinem Buch: Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen (Deutsche Verlagsanstalt) durchzuführen gesucht. Glücken konnte der Versuch, der nichts anderes bedeutet als die Annahme völliger Relativität in der Geschichte der Musik, nicht. Schon die allgemeine Beweisführung, die Bekker auf S. 8f. seines Buches gibt, ist von einer staunenswerten Primitivität. Bekker leugnet auch jedes Anfangsstadium der Kunst, so daß er gerade so gut sagen könnte, ein zwei- oder fünfjähriges Kind sei genau so entwickelt wie ein erwachsener Mensch. Wenn Bekker dann auch mit Goethes Anschauung über die Metamorphose, der Verwandlungsreihe, also nicht der Entwicklung der Pflanze arbeitet, so kann darauf hingewiesen werden, daß der gleiche Goethe aussprach, man könne sich die Anfänge jeder Kunst nicht primitiv genug denken. Nichtsdestoweniger läßt sich mit dem Begriff „Wandlung" von einer bestimmten Entwicklungsstufe an, ganz gleich wie beim einzelnen Menschen, sehr wohl arbeiten. Was ein etwa fünfundzwanzigjähriges, mit vollem menschlichen und künstlerischen Rüstzeug versehenes, künstlerisches Genie zu leisten vermag, kann von ihm später nach dieser Seite hin nicht mehr geleistet werden, und wie im Einzelnen, so im Ganzen. Es scheint mir dabei aber gar nicht notwendig, das Wort Entwicklung in Mißkredit zu bringen, weil die Begriffe Entwicklung und Wandlung sich keineswegs widersprechen. Allerdings, wer unter Entwicklung ohne weiteres etwas Höheres, Fortgeschrittenes versteht, tut ganz gut, sich durch den Begriff Wandlung im Zaum halten zu lassen, damit er nicht vor lauter „Entwicklung" schließlich in einem Wolkenkuckucksheim landet. In diesem Fall faßt er das Wort ganz gleich wie der Musikverein um die Mitte des letzten Jahrhunderts auf, eben im Sinne einer „fortschreitenden" Entwicklung und dann ist nämlich das Unglück fertig. Man hat dann nur einen Blick für das „Fortschrittliche", d. h. was als solches dem benebelten Auge des „fortschrittlich" eingestellten Zeitgenossen so erscheint, ein neuer Akkord z. B. erscheint da als Fortschritt, eine zwanzigzeilige Partitur gegenüber einer fünfzehnzeiligen, und was derartiger Späße, die eben im 19. Jahrhundert bitter ernst zu nehmen waren, mehr sind.

Der ganze plumpe Fortschrittsglauben steckt nun trotz allem auch dem heutigen Musikergeschlecht noch tief in den Gliedern und es wäre tatsächlich an der Zeit, ihn an den Nagel zu hängen und sich eben gründlich darauf zu besinnen, worauf es in der Kunst ankommt. Wir sehen, müßte der Musikverein geradezu statutarisch sagen, gar nicht darauf, welcher Mittel sich ein Komponist bedient, es kommt uns nicht darauf an, wie er sich ausdrückt, sondern was er zu sagen hat, ob er eine neue, frische Seele in kunstgerechter Bearbeitung in die Wagschale zu legen hat. Uns kommt es auf Komponisten an, die nach dem Kunstwerk streben; ein Kunstwerk ist aber innere Erfüllung. Wer aufs Kunstwerk zielt, kann nur Mittel brauchen, die innerlichst mit seinem Wesen zusammenhängen, weshalb er sich ihrer auch gar nicht eigentlich bewußt wird; muß er sie doch

vorher derart in sich verarbeitet haben, daß sie ein Teil seines Wesens geworden sind. Die besondere Artung seiner Seele verlangt auch bald die, bald jene Mittel, und er wird von ihnen, mögen sie alt oder neu sein, einen besonderen Gebrauch machen. Das ergibt — wir können hier nicht ausführlicher werden — eine ganz andere Einstellung zur Kunst, als sie heute die herrschende ist. Stark ist und wird ein Künstler immer nur dann sein, wenn er sich in allem, was er schafft, in innerster Verbindung mit seinem Innern befindet. Was nützte einem Komponisten die ihm — sagen wir einmal so — privat zur Verfügung gestellten, trefflichen Mittel eines anderen Künstlers, wenn er sich ihrer nicht von innen heraus bedienen kann! Das für den einen Gegebene ist in den Händen eines anderen nicht viel anderes als Unsinn. Usw.

Man sieht hieraus, daß die ganze Einstellung zur Kunst, zur Kunstentwicklung, gerade von seiten der werdenden Komponisten eine ganz andere werden müßte, und hier, in dieser Grundfrage könnte und müßte der Musikverein bahnbrechend vorgehen. Das wirkte mit der Zeit auf den ganzen Unterricht an den Konservatorien ein, den jungen Leuten käme es nicht in erster Linie — und überhaupt nicht — auf die äußere Aneignung unerprobtester neuer Mittel an, sondern darauf, was ihrer Seele zuträglich ist und mit ihr in Verbindung steht. Der Zweck der Kunst, des Künstlers kann nur, nochmals gesagt, das in sich selbst erfüllende Kunstwerk sein, und nicht die „fortschreitende Entwicklung" der Kunst, das ist, könnte man das Wort sogar gelten lassen, Folgeerscheinung, und nicht Ausgangspunkt. Ursache und Wirkung miteinander zu verwechseln, ist aber überhaupt das Kennzeichen der ganzen neueren Kunstauffassung. Und es ist nun eben einmal Zeit, wiederum zu einer natürlichen Kunstauffassung zu gelangen. Es hat aber ganz den Anschein, als machten wir es uns bereits wieder bequem, hätten uns nur aufrütteln lassen, um uns um so mehr der Erschlaffung hinzugeben, vor allem, um nichts gelernt zu haben. Großartig wird dem 19. Jahrhundert der Krieg erklärt, man führt sich auch zunächst auf wie ein Tobsüchtiger, wenns aber darauf ankommt innerliche Konsequenzen zu ziehen, bleibt alles beim Alten. Solange der deutsche Musikverein den Hauptparagraphen seiner Satzungen beibehält und nicht die Kraft und den Willen hat, ihn durch einen anderen zu ersetzen, d.h. sich selbst in seiner Kunstauffassung anders umzustellen, steckt er eben noch tief im 19. Jahrhundert.

Diese seine Einstellung wirkt bewußt und unbewußt auch auf den Musikausschuß. Sicher, man ist nicht kleinlich, konnte es gerade auch in den letzten Jahren der ganzen Verhältnisse wegen nicht sein, das Bestreben ist aber offensichtlich, sich möglichst dem äußeren Kurs anzupassen, um sich als fortschrittlich auszuweisen. Nun liegen aber die Verhältnisse bereits so, daß man nicht mehr so recht weiß, was „fortschreitend" oder „rückschreitend" heißt, ein Grund mehr, dem betreffenden Paragraphen den Laufpaß zu geben. Gleich wie letztes Jahr wurde eine Musik als die erfreulichste empfunden, die ohne stärkste Verankerung in der Musik früherer Zeiten nicht hätte entstehen können, Instrumentalstücke und Stücke für Chor mit und ohne Instrumente von Ludwig Weber, während am letztjährigen Chemnitzer Fest die Chorvariationen von Lendvai am stärksten hervorgetreten waren. Damit kommen wir denn zum Feste selbst.

Von Ludwig Weber wurden acht Stücke aus den Jahren 1920—26 geboten, darunter drei aus dem schon an zahlreichen Orten aufgeführten Kammerspiel zum Darstellen, Singen und Tanzen „Christgeburt" (1924); die Wahl war aber durchaus begrüßenswert. Ludwig Weber ist ein Fall, der zur Diskussion gestellt werden muß. In diesem ehemaligen Schullehrer steckt, kurz gesagt, ein Stück kindlich naives Mittelalter, das, und natürlich nicht zufällig, in heutiger

Zeit eine entsprechende künstlerische Ausprägung erfahren konnte. Die herzige, kindliche Naivität, mit der Weber ganz primitiv Sätzchen an Sätzchen reiht, einen Kontrapunkt schreibt, den man nicht sehen, nur hören darf und zwar eben mit unseren heutigen Ohren, diese Naivität entwaffnet ähnlich wie die eines Kindes. Weber darf malen, ohne daß man im mindesten etwa an neunzehntes Jahrhundert denkt, weil diese musikalischen Malereien keineswegs einem bewußten und gesteigerten Ausdruckswillen entspringen, sondern kindlicher Freude am Gegenständlichen. So fesseln auch seine einfachen Melodien durch ihre kindliche Reinheit. Wenn Weber vom Sterben singt (Aus „Musik nach Volksliedern"), so erschüttert er nicht, aber er bewegt, man schaut wie in Kinderaugen, die vom Sterben sprechen. Kurz, man stößt auf ein Verhältnis zur Tonkunst, wie es sich im Mittelalter kundgibt, es ist eine Musik noch ohne Sünde. Darin besteht ihr eigentümlicher Reiz, dem sich unsere Zeit gern genug einmal hingibt. Aber wie wir wissen, daß der Mensch auch „sündigen" mußte, um zum vollen Bewußtsein seines Menschentums zu kommen, so ergibt sich hier, daß man es mit einem besonderen Fall zu tun hat. Einem Weber glaubt man die seelische Einfachheit ohne weiteres, weil sie echt ist, bei den modernen, „sündigen" Musikern ist sie nichts als Reizmittel. Es war interessant, auch einige frühere Stücke Webers aus dem Jahre 1920 zu hören. Diese sind noch nicht so rein, es mengt sich noch ein Ausdrucksbestreben der späteren Musik hinein. Nunmehr hat sich der Komponist aber gefunden; möge ihm seine reine Seele bewahrt bleiben. Die Stücke wurden von dem Kirchenchor St. Dionysos unter Leitung von Franz Oudille ganz reizend vorgetragen.

Den stärksten Gegensatz zu diesen Stücken boten fünf Madrigale für a cappella Chor auf witzige Epigramme Lessings von Hans Gàl. Dort Kindlichkeit, hier stahlharte, fast raffinierte intellektuelle Schärfe, wie sie die Vorwürfe verlangen. Erwärmen kann und will derartige Musik nicht, aber sie fesselt wenigstens zunächst ungemein. In der Selbständigkeit der Stimmen geht Gàl bis zum äußersten, man könnte von einem Überkontrapunkt sprechen, der, bei Lockerung harmonischen Empfindens, den Sängern kniffligste Aufgaben stellt. Von dem unter Dr. Siegel stehenden „kleinen Chor" wurden sie übrigens virtuos gemeistert, so daß ein voller Erfolg zustande kam. Noch ein weiteres Vokalwerk erweckte stärkere Teilnahme, die Variationen über „Prinz Eugen" für Männerchor, Blas- und Schlaginstrumente op. 32 von Bernhard Sekles, ein Werk, das, wie es glücklicherweise nicht mehr vereinzelt darsteht, eine Strophenmelodie mannigfach variiert, und daß bei einem Könner wie Sekles etwas dabei herauskommt, ist selbstverständlich. Es steckt auch Laune in dem Stück, wenn allerdings ein einheitlicher Eindruck nicht ganz erzielt wird, und gerade dies kann und sollte der Gewinn einer derartigen Variierung sein.

Mit diesen Vokalwerken dreier Komponisten ist, bezeichnend genug, der Hauptgewinn des Festes gebucht. Einige weitere, die Hymne für gemischten Chor und Orchester op. 25 von Wilhelm Petersen, der „Einsiedler" von R. Siegel und die „Trommelschläge" von O. Schoeck, ein nicht sehr angenehm primitives rhythmisches Werk, sowie „An den Tod" von A. Willner — das noch immerhin ansprechendste der vier Werke — zogen, mehr oder weniger angenehme Empfindungen erweckend, am Zuhörer vorüber, um bald wieder vergessen zu werden.

Problematischer ging es in der Instrumentalkomposition zu. Das Hauptwerk war die D-Moll-Sinfonie op. 17 von Paul Kletzki, der durch verschiedene Werke aufhorchen ließ. Auch in der Sinfonie steckt Talent und ein entschiedener Wille zur Form auf Grund wirklicher thematischer Arbeit, man fühlt aber ebenso, daß der noch junge Komponist den Anforderungen nicht gewachsen ist. Gleich die Thematik ist zu verästelt, es kann gar nicht anders kommen, als daß eine Verzettelung eintritt, die den sinfonischen Zug verhindert. Nichtsdestoweniger, man hat einer derartigen Arbeit seine unbedingte Teilnahme zu schenken, in der Hoffnung auf Gereifteres. Auf gesundem, traditionellen Boden steht auch das Concerto grosso von Hans F. Redlich, das allerdings seine Bezeichnung Lügen straft. Es wäre auch sehr gut, wenn der innerlich musikalische Komponist in die klare, alle Schwülstigkeit und Langatmigkeit meidende Schule des echten Concerto grosso ginge, das in seiner Beweglichkeit und präzisen Sprache nie ermüdet, wie es hier der Fall ist. Aber immerhin, man fühlt einen wirklichen Musiker, der zudem etwas gelernt hat und dessen Gefühlsleben keinen Bruch aufweist. Interessant war das Klavierkonzert

A-Dur op. 20 von Manfred Gurlitt, das immerhin Beste, was ich von diesem Komponisten kenne. Das Stück, das mit einem Klavierkonzert wenig zu tun hat, das Klavier lediglich als obligate Stimme verwendet, wendet der Rhythmik und Melodik besondere Aufmerksamkeit zu, der Komponist will unbeschwerte moderne Musik geben, wobei er in der aparten Aria auch etwas tiefer greift. Man kann sich derartige Musik ganz wohl einmal gefallen lassen, zumal sie sich von modernen Exzessen, einige unnötig häßliche Dissonanzenstellen abgesehen, freihält. P. Jarnachs bereits im Gewandhaus gebotenes „Morgenklangspiel" ist nun einmal distinguiert langweilig, was solls! Weitere höchst unnötige und sehr wenig sagende Orchesterwerke waren „Astarte", Hymnen und Tänze op.23 (1923) von Fr. W. Lothar, und K. Weills Quodlibet op. 9 (1922), und ein Konzert für Bratsche von Ernst Pepping mit folgender nicht diskussionsfähiger Besetzung: 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Posaunen und 4 Solo Contrabässe. Hier zischte man, das verjährte Stück ist aber nicht einmal dieser Auszeichnung wert. Auch die Sonatine für Klavier eines Nicolai Lopatnikoff hatte sich in mehrfacher Beziehung an diesen Ort verirrt, sog. Bewegungsmusik, bei der die linke Hand nicht weiß, was die rechte tut. Was soll's, was soll's? Auch Heinz Tiessen war wiederum mit einem Werk vertreten, dieses Mal dem Vorspiel zu einem Revolutionsdrama op. 33, Musik von gebärdenstarker Programmatik, die von den heutigen Musikern doch etwas zu sehr unterschätzt wird. Die außermusikalische Phantasie ist nun aber einmal in Bann getan, und wir müssen warten, bis es wieder anders wird. Auch Artur Schnabels zweites Streichquartett (1921) erweckte nur sehr geteiltes Interesse. Begreiflich, die Zeit für diese Art Musik ist, soweit sie überhaupt einmal da war, vorüber, so unverkennbar der in dem Werk vorhandene Ernst ist. Es ist nun einmal schlecht um diese Art moderner Musik bestellt, gerade der allergrößte Teil der Musiker will von ihr nichts wissen und heute sagen sie es offen. Dabei konnte das Quartett nicht besser gespielt werden als vom Havemann-Quartett.

Von den zwei Festopern hörte ich „Die ersten Menschen" des im Kriege gefallenen Rudi Stephan, die eine hochanständige Aufführung im Krefelder Stadttheater unter der musikalischen Leitung eines sehr fähigen Kapellmeisters, Franz Rau, erfuhr. Der Kultus, der mit Stephan getrieben wird, geht für mich zu weit. Nächstens sind wir dabei angelangt, daß dieser Komponist die moderne Musik in sich schließt, wofür er mir entschieden zu gut ist. Schon die Wahl eines so wüst erotischen Stoffes — es handelt sich um die nachträglich bearbeitete, stark gedämpfte Dichtung Borngräbers — müßte bei der Jugend Stephans etwas bedenklich stimmen. Trotz seines vollen Musikertums halte ich Stephan aber auch für keinen eigentlichen Dramatiker, so klug manches angelegt ist. Schließlich kommt das Ganze doch auf eine überspannte Wagnerei heraus, die sich einen Ausweg sucht, um sich anders gebärden zu können.

Über die Hauptversammlung ist kurz bereits gesprochen worden. Man hat noch zu erwähnen, daß der Musikverein mit dem deutschen Sängerbund eine Art Arbeitsgemeinschaft eingegangen ist, und hoffentlich zu beiderseitigem Nutz und Frommen. Es herrscht ein Streben nach Höherem in den besseren Männergesangvereinen und es kommt somit auf die Komponisten an, ob sie es wirklich befriedigen können.

Auch dieses Jahr war eine Sonderversammlung einberufen, in der kein geringerer als Hans Pfitzner und zwar „Über den Schutz künstlerischen Schaffens" sprach. Die Rede bezog sich fast lediglich auf das Verhältnis der Wiedergabe zum Werk, behandelte also jenes Thema, das aktuell sein wird, solange Schöpfer und Interpret eines Werkes getrennte Persönlichkeiten sind, was einstmals nicht der Fall war. Es ist bekanntlich nicht schwer, auf diesem Gebiet schneidige Attacken zu reiten, unter den Sündern finden sich aber erlauchteste Geister, und es wird meiner Ansicht nach nicht nur schwer, sondern sogar unmöglich sein, irgendein Gesetz „gegen die Willkür" zu finden. Zur Ehre der Menschheit und der Künstler wollen wir annehmen, daß es immer wieder ideal gesinnte und tiefblickende Männer gibt, die hinter mißhandelten Werken den Willen des Schöpfers erspähen und nun mit Feuer und Schwert für diesen eintreten. Fehlen derartige Männer, so nützen alle Gesetze nichts, weil dem Reich des Geistes sich mit plumper Erdenschwere nicht beikommen läßt. Der Vortrag wird im Druck erscheinen und kann, wenn nötig, Anlaß zu weiteren Ausführungen geben. Als zweiter sprach

Justizrat Dr. Rosenberger, der die praktische, juristisch faßbare Seite des Schutzes besprach, nämlich sich über das Recht der kapitalistischen Nutzung als den Brennpunkt der ganzen Frage erging. Als Hauptfragen wurden behandelt: die Verlängerung der Schutzfrist auf 50 Jahre, die Bearbeitungs- und Überarbeitungsfrage, die Zwangslizenz (das Recht, gegen Zahlung einer Gebühr eine Grammophonplatte zu übernehmen), eine schwierige Frage ähnlich wie die, die sich durch den Rundfunk ergeben haben. Zur Frage der Verlängerung der Schutzfrist ergriff auch der Präsident der Association litéraire et artistique Bayard kurz das Wort. Er wies darauf hin, daß einige Länder, als Angehörige der Association, eine kürzere Schutzfrist hätten, wodurch die Einheitlichkeit verloren ginge, wobei den Vorteil der verringerten Schutzfrist nur die Unternehmer hätten. Wir haben in dieser Frage mit Absicht nie das Wort ergriffen, aus keinem anderen Grunde, als weil sich für und gegen Verlängerung so manche echte Gründe vorbringen lassen, daß eine Entscheidung schwer fällt. Dem Vorwurf der Unentschiedenheit müssen wir dabei allerdings auf uns nehmen, freuen uns aber trotzdem darüber, an dem Streit, in dem einer den andern einen schlechten Kerl nannte, nicht teilgenommen zu haben.

Die Versammlung nahm einstimmig folgende Entschließung an:

> „Die von dem Allgemeinen Deutschen Musikverein nach Krefeld zum 57. Tonkünstlerfest einberufene Versammlung faßt folgende Entschließung: Die soziale und wirtschaftliche Notlage unseres Staates und die Durchdringung des gesamten Kulturlebens durch die überraschend schnell fortschreitende Technik machen den wirksamen Schutz des künstlerischen Schaffens zu einer gebieterischen Aufgabe der Gesamtheit.
>
> Der gesetzliche Schutz muß in erster Linie dem Urheber und seinem künstlerischen Schaffen, nicht aber der spekulativen Ausnutzung des vom Urheber losgelösten Werkes gelten. Ein solcher Schutz des schaffenden Künstlers steht mit dem Kulturinteresse der Allgemeinheit durchaus im Einklang. Die 50jährige Schutzfrist, berechnet vom Tode des Urhebers, ist der Ausfluß seines künstlerischen Persönlichkeitsrechtes, dessen materielle und wirtschaftliche Auswirkung nicht willkürlich verkürzt werden kann, ohne die Sicherheit des künstlerischen Schaffens zu beeinträchtigen. Aber auch nach Ablauf der Schutzfrist erfordert das allgemeine Kulturinteresse, daß das Werk gegen jede Verunstaltung und Verstümmelung geschützt bleibt.
>
> Auch dem ausübenden Künstler ist gesetzlicher Schutz gegen mißbräuchliche Ausnutzung seiner Leistungen zu gewähren."

Es liegt auch uns die angenehme Pflicht ob, der Stadtverwaltung von Krefeld für die herzliche Gastfreundschaft den besten Dank auszusprechen und der Auffassung Ausdruck zu geben, daß sich die deutschen Tonkünstler in der berühmten Samt- und Seidenstadt wohl befunden haben. Manche von ihnen haben dem vor 25 Jahren in Krefeld stattgefundenen Tonkünstlerfest beigewohnt. Künstlerisch waren es damals andere Zeiten: Strauß, Pfitzner, Mahler standen auf dem Programm! Den Dank wird man auch auf den Festdirigenten Dr. Siegel und seine künstlerischen Helfer auszudehnen haben, wenn es auch keinem Zweifel unterlag, daß Dr. Siegel seinen Nerven bedeutend zu viel zugemutet hatte und etwa Aufführungen zustande kamen, die den Absichten der Komponisten keineswegs gerecht wurden. Auch die Aufführung von Liszts Christus befriedigte, soweit ich ihr beiwohnen konnte, nicht überall, gerade auch hinsichtlich der zu breiten Tempi. Nun, man freute sich dennoch und empfand es als Wohltat, aus dem Genieland kommende Töne zu vernehmen.

Strafschutz gegen Urheberrechtsverletzungen

Von Rechtsanwalt Hermann Cunio, Leipzig

Im diesjährigen Juniheft dieser Zeitschrift findet sich ein Aufsatz urheberrechtlichen Inhalts von Dr. Georg Göhler, in dem auf Seite 334 ausgeführt wird:

„Der Diebstahl von 10 Pfennigen wird bestraft. Stiehlt ein Unternehmer einem Autor jahrelang seine Urheberrechte, d. h. führt er seine Kompositionen auf, ohne ihm einen Groschen dafür zu bezahlen, so muß ihn der Autor verklagen, wenn er zu seinem Gelde kommen will.

Das Urhebergesetz müßte, wenn es nun einmal das Aufführungsrecht schützen will, den Diebstahl des Aufführungsrechtes genau so bestrafen, wie jeden anderen, wie z. B. den Nachdruck. Es müßte genau wie in Frankreich die Verletzung der Aufführungsrechte zu einer strafbaren Handlung machen. So, wie das Gesetz jetzt ist, ist es eine Halbheit schlimmster Sorte, die den Autoren und Verlegern eine Menge Schererei durch Prozesse macht."

Diese Ausführungen sind unrichtig, soweit sie die behauptete Lücke im Urheberrechtsgesetz betreffen, sie sind irrig, insofern sich der Verfasser offenbar falschen Vorstellungen über den Inhalt und die Auswirkungen eines Strafurteils hingibt. Im Interesse der Sache erscheint es erforderlich, diese Irrtümer kurz zu berichtigen.

Zum ersten: Es ist unrichtig, wenn Herr Dr. Göhler meint, eine Verletzung der Aufführungsrechte stelle in Deutschland nicht — wie der Diebstahl — eine strafbare Handlung dar. Im Urhebergesetze vom 19. VI. 1901/22. V. 1910 lautet vielmehr der § 38:

„Mit Geldstrafe bis zu dreitausend Mark wird betraft:

1. . . . . (betrifft den Nachdruck).

2. wer in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen vorsätzlich ohne Einwilligung des Berechtigten ein Bühnenwerk, ein Werk der Tonkunst oder eine dramatische Bearbeitung . . . . öffentlich aufführt, oder . . . . ein Werk, bevor es erschienen ist, öffentlich vorträgt."

Damit ist die vorsätzliche Verletzung fremder Aufführungsrechte genau so gut unter Strafe gestellt, wie der Nachdruck und die Verletzung fremder Vermögensrechte, sonst z. B. durch die gesetzlichen Bestimmungen über die Bestrafung des Diebstahls, des Betrugs, der Urkundenfälschung, der Untreue usw. Ein Unterschied besteht allerdings (abgesehen natürlich von der Strafzumessung im Einzelnen — Geld- oder Freiheitsstrafe —) insofern, als bei den eben genannten Delikten eine Strafverfolgung von Amtswegen eintritt, während sie nach dem Urheberrechtsgesetz (auch beim Nachdruck) nur auf besonderen Antrag erfolgt. Grundsätzlich haben nämlich Polizei und Staatsanwalt alle strafbaren Handlungen, die ihnen gleichviel auf welchem Wege zur Kenntnis kommen, von sich aus zu verfolgen, ohne Rücksicht darauf, ob dies vom Verletzten gewünscht wird, weil die Bestrafung nicht mit Rücksicht auf die betroffene Einzelperson erfolgt, sondern im überragenden öffentlichen Interesse. Ausgenommen vom Strafverfolgungszwang sind ganz leichte Fälle und eine Anzahl Vergehen, die mehr die persönliche Sphäre des Einzelnen als das öffentliche Interesse berühren, z. B. Beleidigung, Hausfriedensbruch, unlauterer Wettbewerb und auch die Verletzung fremder Urheberrechte. In allen solchen Fällen tritt der Strafrichter nur auf Antrag des Verletzten in Tätigkeit, die Strafverfolgung muß durch Privatklage des Verletzten in Lauf gesetzt werden, nur wenn in Ausnahmefällen das öffentliche Interesse dies erfordert, erhebt der Staatsanwalt die öffentliche Klage. Es muß aber mit aller Schärfe betont werden, daß abgesehen von dieser Besonderheit, das deutsche Gesetz die Verletzung des Urheberrechts mit Strafe bedroht und daß es nur eines entsprechenden Vorgehens des verletzten Autors oder Verlegers bedarf, um diese Strafe auch verhängen und vollstrecken zu lassen. Wenn also Herr Dr. Göhler glaubt, daß in Deutschland zu wenig Strafen

wegen Urheberrechtsverletzungen verhängt werden und daß deshalb eine gewisse Laxheit in der Handhabung der entsprechenden gesetzlichen Bestimmungen eingerissen ist, die von Geschäftsleuten übler Sorte in unlauterer Weise ausgenutzt wird, so gebe ich ihm darin auf Grund meiner Erfahrungen durchaus recht; die Schuld an diesem unliebsamen Zustande trägt aber nicht das deutsche Gesetz, sondern die verletzten Autoren und Verleger selbst, die die ihnen vom Gesetz gegebenen Mittel zur Abwehr nur in ganz unzureichender Weise gebrauchen. Man erlebt es zwar gelegentlich, daß auf Zahlung der hinterzogenen Honorare geklagt wird, daß aber wegen Urheberrechtsverletzung Strafantrag gestellt und Privatklage erhoben wird, kommt selbst in der Verlegerstadt Leipzig nur äußerst selten vor; die Folge ist natürlich eine Zunahme der Urheberrechtsverletzungen, denn die Übeltäter wissen ganz genau, daß sie eine Strafe nicht ernstlich zu befürchten haben, sondern höchstens riskieren, die Honorare nachzuzahlen und ein paar Mark Kosten zu tragen.

Damit wäre ich bei dem zweiten Punkte in den Ausführungen Dr. Göhlers angelangt, der mir zu einigen Bemerkungen Anlaß gibt.

Herr Dr. Göhler meint, der Diebstahl von 10 Pfennigen werde bestraft, aber im Falle einer Urheberrechtsverletzung müsse der Autor erst klagen, um sein Geld zu erhalten. Auch diese Gegenüberstellung ist unrichtig. Denn auch gegen einen Dieb muß man auf Herausgabe einer gestohlenen Sache oder Schadenersatz, wenn Erfüllung des Anspruchs im Guten nicht zu erlangen ist, beim zuständigen Amts- oder Landgericht klagen. Es ist also nicht so, daß eine Tücke des Gesetzes im Urheberrecht dem Geschädigten Scherereien zumutet und ihm die Rechtsverfolgung unnütz erschwert, sondern die Notwendigkeit, auf strafrechtlichen Tatbeständen beruhende Zivilrechtsansprüche im besonderen Verfahren geltend zu machen, beruht auf dem Aufbau unserer Prozeßgesetzgebung, ist im System der bei uns geltenden Rechtsordnung innerlich begründet und auch aus praktischen Gründen notwendig.

Ich glaube nach alledem, daß die von Dr. Göhler am deutschen Urheberrechtsgesetz geübte Kritik nicht berechtigt ist.

Dazu schreibt Dr. Göhler:

Die sehr dankenswerte Richtigstellung der juristischen Irrtümer meines Aufsatzes gibt mir die Möglichkeit, darzulegen, was mir der springende Punkt scheint und was ich eigentlich gemeint hatte.

Das geistige Eigentum wird vom Staate ungenügend geschützt.

Wenn jemand 50 Pfennig stiehlt, greift der Strafrichter ein. Wenn jemand beim soundsovielten Rückfallsdiebstahl eine Mark stiehlt, erhält er eine sehr bedeutende Gefängnisstrafe.

Wenn aber jemand Aufführungsrechte, d. h. geistiges Eigentum, stiehlt und den Bestohlenen um 20 Mark bringt, wird er nur bestraft, wenn's der Bestohlene beantragt, und obendrein nur mit Geldstrafe. Betreibt er diese Diebstähle im Großen und immer wieder, so kommt er doch niemals ins Gefängnis und niemals greift der Strafrichter von sich aus ein.

Wie Herr Rechtsanwalt Cunio selbst bestätigt, kommen Bestrafungen wegen dieser Art Eigentumsverletzungen ganz selten vor. Und wenn schon? Was macht diesen Leuten ein paar hundert Mark Geldstrafe?

Die Achtung vor dem geistigen Eigentum, das allen Autoren mehr wert ist als manchem Bestohlenen viele hundert Mark, ist deshalb so gering und sein Diebstahl so verbreitet, weil der Staat ihn nur auf Antrag und nie mit Freiheitsstrafen bestraft.

Bei meiner Tätigkeit in der „Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte" haben mir die Kenner französischer Zustände immer wieder gesagt, daß dort das geistige Eigentum ganz anders geschützt sei und daß Prozesse wegen Verletzung dieser Rechte so selten geführt zu werden brauchten, weil dort sofort der Strafrichter vorginge.

Ob mich jemand dadurch schädigt, daß er mir 20 Mark aus der Tasche stiehlt, oder ob er mich durch Verletzung meiner Urheberrechte um die 20 Mark bringt, ist im Grunde dasselbe. In beiden Fällen schädigt er mich und bereichert sich. Und ein öffentliches Interesse liegt in beiden Fällen vor, wenn anders ein Staat dazu da ist, alle seine Bürger in gleicher Weise zu schützen.

Es besteht also unbedingt eine Lücke im Urheberrechtsgesetz. Tritt die geforderte Änderung ein, so werden nicht etwa die Staatsanwälte überlastet werden, sondern die Diebstähle geistigen Eigentums werden aufhören. Auf das Risiko hin, vielleicht angezeigt zu werden und dann ein paar Mark bezahlen zu müssen, wird in Deutschland zur Zeit geistiges Eigentum in Massen gestohlen. Droht aber die Bekanntschaft mit Staatsanwalt und Gefängnis, so wird dieser gewohnheitsmäßige Diebstahl bald ein Ende haben. Georg Göhler.

Der problematische Charakter der Tonarten

Von Eugen Tetzel, Berlin

Fortsetzung der Diskussion

So sehr es mich freut, in Herrn Dr. Unger einen Mitkämpfer um die Erkenntnis des Anschlagsproblems beim Klavierspiel begrüßen zu können, so bedauere ich, daß er in der „Tonartencharakteristik" ein „würdiges Gegenstück" zum Aberglauben an die Tonfärbung (des Tons an sich) durch die Anschlagsweise erblickt. Dadurch habe ich bereits zum Ausdruck gebracht, daß nach meiner auf eigenem Erleben beruhenden Überzeugung der Charakter einer jeden Tonart (und schließlich sogar jedes Einzeltons) keineswegs auf Täuschung oder Autosuggestion beruht, sondern vollen Realitätswert besitzt! Dieser Empfindungswert ist allerdings subjektiv bedingt, weil er das Ergebnis von Erfahrung und Gewöhnung ist; er kann und muß daher bei anderer Erfahrung (abweichendem Kammerton) verschieden sein! Unser musikalisches Erleben und Empfinden paßt sich den gehörten, besonders den beim praktischen Studium zuerst und vorwiegend gehörten absoluten Tonhöhen und ihren Beziehungen (Tonleitern) an. Da wir nun von C-Dur als der Grundlage der Notation und der auf dem Klavier im elementaren Sinne leichtesten Tonart ausgehen, und jeder erste Eindruck besonders nachhaltig wirkt, so bedeutet C-Dur gewissermaßen die Grundlage und, wenn nun im Quintenzirkel nach beiden Seiten systematisch fortgeschritten wird, auch ferner den Mittelpunkt unseres Tonempfindens. Da nun die 4. Stufe jeder Durtonleiter durch chromatische Erhöhung zur 7. Stufe der eine Quinte höher gelegenen Tonleiter wird (und umgekehrt), so tritt bei einer Wanderung durch den Quintenzirkel nach rechts bei jeder Quinte eine weitere Erhöhung, dagegen nach links eine weitere Vertiefung eines Stammtons ein. Im ersten Fall gewinnen wir den Gesamteindruck einer fortschreitenden Aufhellung, Belebung, Intensitätssteigerung, im andern einer fortschreitenden Beschattung, Beruhigung, Sättigung. Wir „tragen" also auf Grund empirischer Wahrnehmungen subjektive Empfindungswerte in Klang und Notenbild „hinein", denen aber eine gewisse Realität, die ihren Ursprung in absoluter Tonhöhe hat, nicht abgesprochen werden kann; mindestens beruht sie nicht auf Täuschung und Autosuggestion! Sind nun die empirischen Wahrnehmungen infolge einer anderen Stimmung (Wechsel der Zeiten, Gepflogenheit des Landes) andere, stellt sich unser Empfinden immer den jeweilig vorhandenen Werten entsprechend ein. Es bewertet also das zentrale C-Dur immer gleich, wie seine Tonhöhe nach dem üblichen Kammerton oder dem gewohnten Hausinstrument auch liegen mag, und alle anderen Tonarten ihrer Beziehung zu C-Dur entsprechend. In der Schwingungszahl an sich liegt also ein gewisser Charakter keinesfalls begründet, sondern er ist ausschließlich das Ergebnis von Gewöhnung und vergleichender Beziehung! Es liegt aber im Wesen der Sache, daß ein solches Werturteil vom Gedächtnis für die Tonhöhen überhaupt, also dem „absoluten Tonbewußtsein" abhängt. Wer dasselbe nicht hat, wird somit geneigt sein, die Wahrnehmung eines Charakters der Tonarten, die er dann gleichfalls nicht haben kann, für Einbildung derjenigen zu halten, welche sie in aller Deutlichkeit haben! Der beste Beweis für ihr Vorhandensein ist übrigens der Umstand, daß man die Tonarten gerade an ihrem Charakter erkennt und sich viel eher um eine Quinte als um einen Halbton oder Ganzton irrt! Denn wie die Tonarten harmonisch quintverwandt sind, so ist auch der Charakter der quintverwandten Tonarten aus dem oben angeführ-

ten Grunde am ähnlichsten! Auch erkennt man die Tonarten, besonders in ihrer praktischen Anwendung in Musikstücken, viel leichter und sicherer als einen einzelnen Ton, besonders wenn dieser dem gewohnten Kammerton nicht entspricht! Das sind alles Beweise, daß das absolute Tonbewußtsein sich nicht so sehr auf das Gedächtnis für die isolierte Tonhöhe wie vielmehr auf den empfindungsmäßigen Gesamteindruck, eben den Charakter der Tonart stützt!

Bei alledem ist aber nur die dunkele Empfindung gemeint, welche sich jeder begrifflichen Deutlichkeit und Deutbarkeit entzieht! Jeder Versuch nach dieser Richtung, sogar schon der beliebte Vergleich mit Farben, ist allzu subjektiv, zu wenig sachlich gestützt, ist spielerische Willkür, Autosuggestion.

Daß aber die Obertasten von Klavier und Orgel sogar dem weniger musikalischen Ohr am Klang oft erkennbar sind, liegt an ihrer Abweichung von der öfter gehörten und besser bekannten Reihe der Stammtöne. Sofern diese Wahrnehmung auch bei Harmonium und Orgel oder bei gleichmäßig „intonierten" Klavierhämmern gemacht wird, ist ja der subjektiv als abweichend empfundene Charakter dieser Tonhöhen selbst infolge subjektiver Gewöhnung (bei jedem Kammerton) erwiesen!

Die drei Fragen von Dr. Unger dürften somit zufriedenstellend beantwortet sein, wenn man unter dem „Charakter" der Tonarten nur den rein musikalischen Empfindungswert versteht, der sich jeder begrifflichen Vorstellung und Bezeichnung entzieht. Soweit wäre also alles ganz einfach. Die problematische Seite der Sache taucht jedoch auf, wenn man an die Kreuzung des sog. „Quintenzirkels" denkt, der ja eigentlich kein „Kreis" ist, — an die enharmonischen Tonarten und Töne!

Natürlich kommt aus dem Klavier oder der Orgel kein verschiedener Klangcharakter, je nachdem ein Stück in Cis-Dur oder in Des-Dur geschrieben auf dem Notenpult steht! Aber die ganze Sache appelliert ja an die Empfindung und Phantasie des Höherbegabten! Da wir infolge der Beziehung zur Zentraltonart C-Dur und infolge der beschriebenen Verschärfung oder Milderung von Quinte zu Quinte die eigenartige Gesamtempfindung in die zunächst akustisch indifferente Wirkung hineintragen, so versagt dieses subjektive Erlebnis auch bei enharmonischen Tonarten und selbst Einzeltönen nicht. „An den Frühling" von Grieg in Ges-Dur, „Mondnacht" von Schumann in Cis-Dur wären Widersprüche in sich! Sonderbarerweise ist die Originaltonart der „Mondnacht" E-Dur, während das Des-Dur der Ausgabe für die Mittelstimme der Naturstimmung einer Mondnacht ungleich besser entspricht! Für das ungestüm pulsierende Leben der „Frühlingsnacht" von Schumann ist jedoch Fis-Dur die gegebene Tonart, und die jugendliche Frische der „Frühlingsfahrt" findet in D-Dur den besten Ausdruck! Aber man denke sich die Coriolan-Ouvertüre z. B. in fis-Moll! An die Stelle ihrer erhabenen Tragik, welche der antiken Charaktergröße entspricht, träte der kopfhängerische Weltschmerz der Romantik!

So komme ich zum Gesamturteil: Der Charakter der Tonarten ist ein zwar subjektiver Empfindungswert, der deshalb aber nicht als unwirklich, unlogisch, unmöglich, als Täuschung oder unbedachte und unberechtigte Autosuggestion bespöttelt werden darf. Er ist ein weiterer Beitrag zur „musikalischen Relativitätstheorie".

Von Willy Schwarz, Rostock:

Die Charakteristik der Tonarten verneinen bedeutet
einen weiteren Schritt zur Mechanisierung der Musik.

Man kann Tatsachen, welche nur im Gefühlsleben existieren, nicht durch exakte Wissenschaft beweisen. Andererseits darf man, wenn die persönliche Erkenntnis fehlt, nicht ohne weiteres Gefühlserlebnisse hinwegleugnen. Bei der Charakteristik der Tonarten, wie in der wahren Musik überhaupt, handelt es sich um ein seelisches Erlebnis, welches, von einem veränderlichen Ziel (C-Dur in den verschiedenen Schwingungszahlen) ausgehend, wohl Schwankungen unterliegt, sich aber trotzdem in einer bestimmten Richtung fortbewegt.

Ich stellte Versuche bei einem neuen, erst von der Fabrik gelieferten Flügel an. Als Beispiel diente die Romanze Fis-Dur op. 28,2 von Schumann. Die musikalisch veranlagten Schüler

entschieden sämtlich für Fis-Dur. Den mechanisch lernenden Schülern, welche das Klavierspiel lediglich als Finger-Akrobatik betrachten, war die Tonart gleichgültig. (Hier sei erwähnt, daß ich beim Unterricht in der Kompositionslehre der Wahl der Tonarten besondere Aufmerksamkeit zuwende).

Wenn hier schon im voraus die Möglichkeit der weicheren Intonierung schwarzer Tasten ausgeschaltet ist, so fällt auch bei gespielten Instrumenten dieser Umstand nicht ins Gewicht, da bei den Klavieren, welche ernsten musikalischen Zwecken dienen (und solche kommen als Beispiel nur in Betracht), die Tasten durchschnittlich in gleichem Maße benutzt werden.

Bei einem Orchesterwerk ist die Wahl der Tonart noch wichtiger, da eine Transposition des Stückes die Klangfarbe der Instrumente ändert. Oder will man die Unterschiede der Register bei den Blasinstrumenten und den Klangunterschied der Saiten bei den Streichern auch hinwegleugnen?

1. Wie schon oben erwähnt, ist die Musik Gefühlssache und deshalb ganz nach Veranlagung des Hörers verschieden definierbar. Erst die Programmusik drängte den Hörer in eine bestimmte Richtung. Die Musik ist nicht berufen, dem Hörer etwas Bestimmtes aufzuzwängen.

2. und 3. Der Schwerpunkt der Ausführungen Dr. Ungers liegt in „wenn sie sich erst einmal an die neue Stimmung gewöhnt haben!" Hört also ein Deutscher das ihm bekannte Werk in der englischen Stimmung, so wird er vorerst etwas Befremdendes, eben die andere Tonart, wahrnehmen. Hat er sich an den neuen Zirkel gewöhnt, empfindet er mit dem Engländer wieder normal.

Auch hierfür habe ich ein praktisches Beispiel: Mein Grammophon steht stets in Normalstimmung. Ich erhöhte die Stimmung um einen halben Ton. So befremdend der Klang zuerst war, nach 4 Stunden hatte ich mich an die neue Stimmung gewöhnt und meine Empfindungen waren dieselben wie früher.

Der Charakter liegt nicht in der Tonhöhe, sondern in den Beziehungen der Tonarten untereinander begründet.

Der Unterschied zwischen ♯ und ♭ fällt seit Einführung der temperierten Stimmung für den Hörer fort. Diese Zeichen dienen heute lediglich dem Handwerk, der Harmonielehre.

Wenn auch verschiedene Anschlagsmethoden im Klavierspiel auf Irrtum beruhen (hier handelt es sich um Mechanisches, also mit Tatsachen zu Widerlegendes), so darf bei unserem Thema (welches im Gefühlsmäßigen begründet ist) dieses nicht zum Vergleich herangezogen werden.

Die Mechanisierung der Musik schreitet ohne Rücksicht auf die eigentliche Bestimmung derselben vorwärts. Soll der Hörer auch zum Mechanismus herabgewürdigt werden?

Wenn der Musik etwas Mystik und Aberglaube anhaftet (was ich in bezug auf Tonarten-Charakteristik bestreite), so bewahrt dieses eine Kunstgattung davor, zur nüchternen, gefühlskalten Wissenschaft umgewandelt zu werden! Willy Schwarz-Rostock i. M.

Aus der Zeit des jungen Brahms

Nach Erinnerungen von Elisabeth Proffen, geb. Roesing

Zu unserer Bilderbeilage

Vor mir liegt ein altes Albumblatt, vergilbte Briefe, verwelkte Blumen.

Auf feinen, mit der Hand gezogenen Linien, stehen zierlich hingeworfene Noten und darunter: Ich werde diese, und manche andere Töne nicht hören können, ohne aufs herzlichste ihres Geburtshauses und seiner lieben Bewohner zu denken. Joh. Brahms.

Sept. 1862.

Es ist der Anfang des F-moll-Quintetts. Gewidmet waren diese Zeilen der Tochter der Frau Dr. Roesing, in deren Hause in Ham bei Hamburg Brahms $1^1/_2$ Jahre verbrachte.

An einem Frühlingsabend des Jahres 1861 hatte die kunstsinnige alte Dame, in deren Hause Frau Schumann in ihrer anmutigen Erscheinung, dem schlicht gescheitelten Haar, dem tiefen dunklen Auge, Stockhausen und Joachim stets heimatliche Aufnahme fanden, den aufgehenden

Stern Brahms bei Verwandten (der Familie Völchers) kennengelernt! Brahms hatte sich nach Schumanns Tode seiner Heimatstadt wieder zugewandt, wo ihn Avé-Lallemant, der Leiter der Philharmonischen Konzerte, als Klavierspieler für dieselben gewonnen.

Gefesselt durch seine Künstlerschaft, sein seelenvolles, klares Spiel, bot Frau Dr. Roesing ihm, wonach er suchte, ein ruhiges Zimmer zum Arbeiten in ihrem altertümlichen Landhause an, dessen großer Saal mit Instrument und anstoßenden Veranden, die auf verschwiegene Gärten gingen, geschaffen schienen, dem jungen Künstler zu seinen Studien stille Stunden zu gewähren. Die Wände des Zimmers, in welchem Brahms arbeitete, waren mit Bildern aus der Rokokozeit bemalt und von dem Turm des alten Hauses schweifte der Blick über Hamburg.

Niemand hat ihn später dort gestört, wenn er die Hände auf dem Rücken, lange und gedankenvoll in den stillen Wegen des Gartens auf und ab wandelte, um in rastlosem Fleiß zu seiner Arbeit zurückzukehren, wenn vor seinem Fenster die Syringen- und Goldregenbüsche dufteten und blühten. Es entstanden in damaliger Zeit u. a.: das F-Moll-Quintett, Lieder der schönen Magelone, aus Tiecks Werken dem alten Bücherschrank entnommen, Variationen über ein Händelsches Thema, Frauenquartette, welche als Manuskript die Nichten von Frau Dr. Roesing, Frl. Völchers, sangen und das A-Dur-Quartett, Frau Dr. Roesing zugeeignet.

Sie schreibt über die Erstaufführung in einem Brief vom 18. Nov. 61:

„Brahms' Quartett hat sehr gefallen, es ist gesangreich und hat interessante Motive." — Brahms bedauert nur, daß es nicht besser gegangen, da die Proben gefehlt hätten."

Ferner steht in dem Brief:

„In Wien hat weder Brahms noch Joachim den Concertsaal belegt, die Schumann dächte vielleicht daran, dorthin zu gehen."

Es zog also damals Brahms noch nicht nach Wien, er liebte seine Heimatstadt zu sehr; erst nach dem Scheitern von Avé-Lallemands Plan, ihn als Leiter der Philharmonischen Konzerte zu sehen, entschloß er sich nach Wien zu übersiedeln.

Die damaligen Hausbewohner und ein Jugendbildnis aus diesem Jahr schildern Brahms als von mittelgroßer, zarter Gestalt, mit einem Antlitz, unter dessen hoher, schöner Stirn leuchtende blaue Augen standen, nach hinten fallenden zurückgekämmten blonden Haaren, und einer trotzigen Unterlippe! Unbewußt Bedeutendes ging von ihm aus, wenn er im Kreise froher Menschen seitwärts mit auf dem Rücken gefalteten Händen stand und mit kurzem Neigen seines schönen Hauptes die Ankommenden begrüßte.

Zuvorkommenheit lag nicht in seinem Wesen, er, der in einfachsten Familienverhältnissen aufgewachsen, war der Form abhold, sein Kern aber barg tiefste Herzensgüte!

Beweist es doch die Rücksichtnahme gegen seine alte Wirtin, deren zarten Schlaf er schonte, indem er spät nach Hause kommend, die Schuhe auszog, ehe er den Hausflur betrat, wie er auf ihre Bitte den Flügel abends nach 10 Uhr nicht mehr berührte.

Mit feinen Seidenfädchen ist ein Heidekränzchen im alten Büchelchen festgehalten, darunter steht:

„Erinnerung an die Tour nach Friedrichsruh am 10t Oct. 1861, v. Joh. Brahms."

Dort, unter den hohen Buchen des Sachsenwaldes, wurden zum ersten Male seine Frauenquartette, zu deren Komposition ihm zuerst der Kreis fröhlicher junger Mädchen mit den frischen Stimmen die Anregung gegeben, dem Meister Avé-Lallemant vorgesungen. Wunderbar ist es, daß dieser tiefempfindende Künstler, welcher so innig die Liebe besingt, einst sagte „er hätte es nie fertig gebracht, eine Oper zu komponieren oder zu heiraten!" In Wirklichkeit hatte er eine Frau nicht der ihm unsicheren Zukunft und eventuellen Enttäuschungen aussetzen wollen. — Als Frau Schumann mit ihrer schönen Tochter Julia bei Frau Dr. Roesing zu Gaste war, soll Brahms Blick immer wieder an dieser liebreizenden Mädchenerscheinung haften geblieben sein!

Julia heiratete bald darauf einen italienischen Grafen und starb früh!

Ein Gedichtchen fand sich, welches die niederschrieb, deren helle Jubelstimme die tragende

in den Frauenchören war, deren Herz das seine sich damals wohl zuwandte, die ihn liebte und ihm diese Verse schrieb.

Sie mögen als kleines Zeichen seines Jugendglückes und seiner fröhlichen Jugendzeit hier gelten:

Johannes, oh, Johannes mein
Oft schaust Du mir ins Aug hinein,
Hervor aus Deiner Wimpern Nacht
Anmuthig Deine Seele lacht!
Nie sagt Du mir ein holdes Wort,
Noch suchest mich im Haine dort!
Entdeckt doch hab' ich Deine Lieb,
Sie war's, die niemals fremd mir blieb.

Bachs „Kunst der Fuge" in der Leipziger Thomaskirche

Die Leipziger Bachfeier am 25. und 26. Juni

Nun ist der Bann, der über Bachs „Kunst der Fuge" seit über 175 Jahren lag, gebrochen: Das Werk wird nach der Aufführung, die es in der Bearbeitung von Wolfgang Graeser unter Leitung von Karl Straube erfahren hat, in die Welt einziehen und davon künden, daß der alte Bach nicht nur im Vollbesitz seiner seelischen Kräfte war, sondern sie auch noch in einer Art und Weise steigerte, die fast sagenhaft anmutet. Denn das Werk übte einen tiefsten Eindruck gerade auch auf die Zuhörer aus, die von der gewaltigen, in ihm steckenden Kunst kaum das mindeste ahnten. Sicher kommen auch Suggestionsmomente in Betracht. Wenn die gewaltige Schlußfuge anhebt und dann plötzlich an der Stelle stockt, wo Krankheit dem Meister die Feder entwand, und nun auf der Orgel jenes fast übersinnliche Choralvorspiel erklingt, das Bach einige Tage vor seinem Tod seinem Schwiegersohn diktierte, nämlich „Wenn wir in höchsten Nöten sind", so gibt es kaum einen Menschen, der sich diesem ergreifenden Erlebnis entziehen kann. Dieses außerkünstlerische Moment kommt aber lediglich dem Schluß zustatten, und es gibt ja nicht wenige große Kunstwerke, an die sich nicht eine Wirkung suggestiver Art knüpft. Andererseits ließ sich die Aufführung ein außerordentliches künstlerisches Mittel entgehen, die Einheitlichkeit der Vortragsfolge. Von der sich als falsch erweisenden Annahme ausgehend, daß das Werk eine Dauer von vier Stunden beanspruche, hat man es in zwei Teile geteilt und begann am Sonntag nachmittag um 3 Uhr und kam um 8 Uhr abends wieder zusammen; der erste Teil dauert aber nur etwa einundeinhalb, der zweite eine Stunde. Als Ganzes genommen bietet nun der erste Teil mit seinen elf Fugen weitaus das Größte, der zweite Teil beginnt mit kanonischen Fugen und es geht eine Weile, bis der Zuhörer wieder in eigentlich seelisches Gebiet gelangt. Das Ergebnis der Aufführung nach dieser Seite hin ist nun auch darin zu suchen, daß das Werk die Dauer eines gewöhnlichen Konzertes nicht überschreitet, somit für das Konzertleben ohne weiteres gewonnen werden kann.

Der 26. Juni wird, darüber besteht kein Zweifel, ein musikalischer Gedenktag erster Ordnung sein, vielleicht ein ähnlicher wie der 11. März 1829, an dem der junge Mendelssohn Bachs Matthäuspassion in Berlin zum erstenmal aufführte. Unsere Leser wissen aus dem Februarartikel, welche Bedeutung der „Kunst der Fuge" gerade für unsere Zeit zukommt, wie keineswegs ein Zufall herrscht, daß es gerade unserer Zeit gelang, die Schöpfung einer großen Öffentlichkeit zu übermitteln. Die heranwachsende Komponistengeneration hat nun ihr großes kontrapunktisches Ereignis, und es kommt darauf an, ob sie es innerlich nutzen kann. Der Musikwelt aber ist ein Werk geschenkt, das in seiner Innerlichkeit, der Weite des menschlichen Gesichtspunktes, kurz, der seelischen Größe seinesgleichen sucht. Denn das war eben das große Hauptergebnis dieser ersten Aufführung, daß man es mit einem seelischen Werk höchster Ordnung zu

tun hat, das lediglich der strengsten und konzentriertesten Formen sich bedient, um sich den entsprechenden Ausdruck geben zu können.

Die Bearbeitung von Graeser ist eine Tat für sich, obwohl sie zunächst als ein bedeutungsvoller Versuch zu bewerten ist. Graeser selbst dürfte nach dieser Aufführung manches anders machen wollen. Vor allem erscheint es mir, daß er mit seinem Prinzip des Aufbaues nicht ganz den richtigen Weg gegangen ist. Der Begriff Aufbau hinsichtlich der einzelnen Sätze will für die frühere Musik und gerade auch für Bach überhaupt nicht recht passen. So läßt Graeser sämtliche vier ersten Fugen, die einen Teil für sich bilden, vom Streichquartett spielen, außer acht lassend, daß schon in diesen vier Fugen seelische Intensitäten enthalten sind, die das solistische Spiel, zumal in einem großen Raum, nicht bewältigen kann. Vor allem müßte die zweite Fuge von sogar sehr starkem Streichorchester gespielt werden, damit ihre Wucht und Energie zum Ausdruck kommen können. Kurz, gleich in den ersten Fugen sollte das ganze Werk auch in der Instrumentation schon anklingen. Weiterhin sei nur wenigstens auf die neunte, eine Doppelfuge hingewiesen, aus der Graeser ein Scherzo herausgelesen und deshalb einem Holzbläserquartett übergeben hat. Die Sache klingt ganz putzig, der dämonisch treibende Charakter geht aber ganz verloren. Kühn, aber außerordentlich glücklich ist die Verwendung von Trompeten, Hörnern und sogar Posaunen in verschiedenen Fugen. Graeser deshalb anzugreifen, ist verkehrt. Abgesehen davon, daß Bach gerade in Spätkantaten ganze Posaunenquartette verwendet, bringt dieser Bläserklang leuchtende Züge in das Werk hinein, die zu seinem Wesen außerordentlich gut passen und ein Stück Mittelalter und Renaissance zugleich vertreten. Indessen auf all diese Fragen soll später einmal eingegangen werden. Sprechen wir lieber mit aller Freude und Genugtuung aus, daß es dank der Bearbeitung gelungen ist, und zwar in hohem Maße, die gewaltige, als abstrakt angesehene Schöpfung für die Musikwelt zu retten. Das ist das große Ergebnis dieser Bachfeier. Allerdings konnte es weiterhin nur dadurch zustande kommen, daß Karl Straube das Werk von innen zu packen vermochte und in kurzer Zeit die eines derartigen Stiles ganz ungewohnten Musiker des Gewandhausorchesters derart zu durchdringen vermochte, daß eine Leistung zustande kam, die den tiefsten Eindruck hinterließ. Die Leistung des Orchesters, an der Spitze das Wollgandt-Quartett, war denn auch bewundernswert, die Zukunft wird noch manches klären. Wie gesagt, wir werden uns mit dem Werk und der Aufführung noch weiterhin beschäftigen, verweisen Interessenten aber immerhin auf unsere Einführung, die für das Programmbuch verfaßt wurde. Es ist dort der erste Versuch gemacht, das Werk hinsichtlich seiner seelischen Beschaffenheit zu erklären.

Die ganze Bachfeier hatte Stil. Sämtliche Aufführungen, nämlich außer der Sonnabend-Motette mit zwei Motetten Bachs und Orgelwerken eine solche der Johannes-Passion, Sonntag Morgen ein Festgottesdienst mit Geheimrat Smend als Prediger und der Spätkantate „Ach Gott, vom Himmel sieh darein", nachmittags und abends die „Kunst der Fuge", sämtliche Aufführungen also fanden in der Thomaskirche statt. Aller äußere Beifall schloß sich aus, was zugleich heißt, daß jede Sensation vermieden wurde. Von nah und fern waren echte Bachfreunde herbeigeeilt. Vor allem war die beträchtliche Zahl der Organisten erfreulich, die ja berufen sind, in der kommenden Zeit wiederum, wenn nicht alles trügt, eine bedeutsame Rolle zu spielen. Wer aber fehlte, das waren die modern eingestellten Musikreferenten großer auswärtiger Tageszeitungen, und auch das war wiederum sehr bezeichnend. Während man zu Aufführungen wie „Jonny spielt auf" gleich waggonweise herangefahren kommt, fehlt man bei dem vielleicht größten instrumentalen Ereignis dieses ganzen Jahrhunderts! Vielleicht in unbewußter Erkenntnis, daß Eintagsmenschen bei Ewigkeitswerken nichts zu suchen haben. So gab es denn in diesem Sinne eine stille, aber innerlich große und echte Bachfeier. Und wir dürfen annehmen, daß sie in dieser stillen Größe weiterwirken wird. Der 26. Juni 1927 ist ein musikalischer Gedenktag erster Ordnung geworden. A. Heuß.

Das Grab Bachs

Von Dr. Linus Birchler, Einsiedeln i. d. Schweiz

Bach starb am 28. Juli 1750. Freitag, den 31. Juli wurde er auf dem Leipziger Johanniskirchhof bestattet. Albert Schweitzer weiß nichts Näheres über die Grabstätte zu vermelden. Spitta schreibt: „Sein Grab war ihm nahe der Johanniskirche bereitet worden. Als in unserm Jahrhundert der Friedhof weiter von der Kirche abgedrängt und der Platz um dieselbe dem Straßenverkehr zugänglich gemacht wurde, hat man Bachs Grab mit den Gräbern vieler anderer zerstört. Genau läßt sich daher die Stätte nicht mehr bestimmen, wo man seine Gebeine zur letzten Ruhe hinabsenkte.“

So wie die Leipziger Zeitungen den Tod Bachs mit Stillschweigen übergingen, wurde auch sein Grab ohne Denkstein gelassen, bald vergessen und im Laufe eines Jahrhunderts wiederholt neu belegt. Nach mündlicher Überlieferung lag das Grab sechs Schritte von der südlichen Mauer der alten Johanniskirche entfernt; 1885 wurde deswegen an der Südmauer eine Inschrifttafel angebracht: „Auf dieser Seite des ehemaligen Johanniskirchhofes wurde Johann Sebastian Bach am 31. Juli 1750 begraben“. 1894/97 wurde die alte Johanniskirche mit Ausnahme des schönen Frontturmes abgerissen und an ihrer Stelle von H. Licht eine neubarocke Saalkirche mit umlaufenden Emporen errichtet. Bei diesem Anlaß stellte man Grabungen nach Bachs Überresten an. Eine Notiz in den alten Rechnungen des Johannishospitals lieferte einen Anhaltspunkt: „4 Taler zahlte der Totengräber Müller wegen J. S. Bachs eichenem Sarg“; ein eichener Sarg scheint damals etwas Seltenes gewesen zu sein. An der von der Tradition bezeichneten Stelle fand man am 22. Oktober 1894 wirklich einen Sarg aus Eichenholz, der das Skelett eines ältern Mannes enthielt. Der schweizerische Mediziner W. His, damals Ordinarius der Anatomie an der Leipziger Universität, unterzog den Schädel genauen anthropometrischen Untersuchungen und kam, zusammen mit einer eigens eingesetzten Kommission, zu dem Urteil, daß es sich wirklich um die Gebeine Bachs handelt. Nach den Weisungen von Prof. His legte der Leipziger Bildhauer Seffner eine Tonmaske über den Schädel, und unter Benützung der ältesten Bachbilder entstand so eine Büste Bachs, charakterisiert durch eine fliehende Stirne; auf diese Büste stützt sich Seffners Bachdenkmal vor der Thomaskirche. — Die Gebeine wurden von His geordnet und in einer zu diesem Zweck erbauten Gruft unter dem Altar der neuen Kirche beigesetzt.

Spärlich sind die äußern Erinnerungen an Bach, die sich in Leipzig noch finden. Die Thomaskirche wurde zuerst 1781 von Dauthe im Innern umgestaltet und 1885/89 von Lipsius neu ausgebaut; in ihrem Chor hängen die Bildnisse der Superintendenten von 1573 an; vergebens sucht man nach einem Erinnerungszeichen an den Gewaltigen, der siebenundzwanzig Jahre lang an der alten Orgel dieser gotischen Kirchenhalle wirkte. Die alte Thomaskantorei ist längst verschwunden.

Melancholisch verläßt man die Thomaskirche und macht sich auf den Weg zum Grabe Bachs in der Johanniskirche. Das nette neubarocke Innere enthält einen alten barocken Altaraufbau, der aus der Thomaskirche stammt; in einem Nebenraum steht ein hübscher vergoldeter Schnitzaltar aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Aus der Sakristei steigt man mit dem Küster in die Gruft hinab, die die Gebeine Bachs birgt. Unechte Kreuzgewölbe überspannen den engen kleinen Raum. Wand und Wölbung sind mit einer Art Besenwurf verputzt; da und dort will der Verputz abfallen. Eine kuriose Lampe erhellt die Gruft: ein Eisengestell, das an Wirtshauslampen erinnert, jedoch ohne Schirm; in diesem Reif brennt eine elektrische Lampe. Doch erst nach und nach nimmt das Auge diese Einzelheiten wahr. Zuerst betrachtet man mit wahrer Verblüffung die — zwei völlig gleichen Sarkophage, die eng nebeneinander stehen. Im Sarkophage rechts liegt Bach, im andern — Gellert. „Christian Füchtegott Gellert 1715—1769“ liest man auf dem linken Sarkophage, und aus dem kleinen Schriftchen, das in der Sakristei zu haben ist, erfährt man, daß im gleichen Sarg auch Gellerts Bruder, der Oberpostkommissar

Friedrich Leberecht Gellert beigesetzt ist. Gellert wurde am 16. Dezember 1769 auf dem Johannisfriedhof beigesetzt, und sein Bruder folgte ihm wenige Wochen nachher in dasselbe Grab nach. — Die beiden genau gleichen Sarkophage sind in französischem Kalkstein ausgeführt, in trockenen Louis XVI.-Formen, mit breitovalen Inschriftkartuschen im Geschmack des Münchner Neubarock.

Es fällt schwer, des zwiespältigen Eindruckes Herr zu werden, der den Besucher packt, wenn er diese äußerlich gleichgestellten Gräber sieht, Johann Sebastian Bach und Christian Fürchtegott Gellert samt seinem Bruder Friedrich Leberecht. Biedermeier — und der gewaltige Genius der Musik, der größte spezifisch religiöse Künstler, die wunderbarste Blüte des christlichen Gedankens in der nachmittelalterlichen Kunst, ein strahlender Gipfel in abendländischer und deutscher Kultur. Bach und der Tod — das führt zu den letzten Hintergründen seines Schaffens: der Erkenntnis, daß Leiden, Not und Tod notwendig, gütig und schön sind, weil eine höhere Hand sie schickt. Aus diesem Empfinden heraus erhebt sich Bachs Kunst zu dämonischer Todesverachtung. Vor seinen Überresten glaubt man die Osterkantate „Christ lag in Todesbanden" zu hören, das herbe Duett des zweiten Verses, bei dem die Stelle „darum kam der Tod so bald" mild versöhnend in Dur erklingt. — Dieser Sarg birgt das Gebein des begnadeten Genius, der wie kein zweiter noch heute uns über die Grenzen alles Vorstellbaren hinaus und empor zu reißen vermag.

Visitkarten liegen rings auf dem Rand des Sarkophagdeckels. Auffällig viele nichtdeutsche Namen sind darunter, eine ganze Reihe mit chinesischen und japanischen Schriftzeichen, Namen aus Schweden und Südamerika. Oft sind rührend naiv ein paar Worte dazu gesetzt; ein Amerikaner aus Detroit schreibt „In tiefster Hochachtung". Eine finnländische Gesangvereinigung hat einen Lorbeerkranz über den Sarg gelegt. Der Küster erzählt von einem alten japanischen Fürsten, der alljährlich aus Nizza hierher zum Grabe Bachs pilgerte.

Der zwiespältige Eindruck, den die Bach-Gellert-Gruft hinterläßt, verstärkt sich, wenn man tags darauf zu Weimar in der Fürstengruft vor den Überresten Goethes und Schillers steht. Warum konnte man in Leipzig 1894 nicht nachholen, was der Unverstand von 1750 unterließ: Bach in seiner Kirche, im Chor oder unter der Orgel der Thomaskirche beizusetzen? Am Grabe Dantes zu Ravenna brennt eine ewige Flamme, gespeist aus dem Ölkrug der Stadt Triest. Warum die eiserne „kunstgewerbliche" elektrische Lampe über den Gebeinen Bachs, warum die schlechtverputzten Wände, die Enge der Nachbarschaft mit Christian Fürchtegott Gellert? Die Pfarrgemeinde der Johanniskirche kann für das Grab nicht mehr tun als geschehen ist, aber eine der großen Bachvereinigungen etwa die Neue Bachgesellschaft, könnte das Grab des größten aller Tonsetzer in ihre Obhut nehmen.

Nachwort der Schriftleitung: Dr. Linus Birchler ist ein trefflicher schweizerischer Kunsthistoriker, dabei ein glühender Verehrer und guter Kenner Bachs. Als er Leipzig besuchte, gehörte zu seinen ersten Gängen der Besuch der Thomas- und Johanniskirche, und ihm verdanken wir diesen kleinen, bedeutungsvollen Aufsatz über Bachs Grab. Er kommt zu rechter Zeit, denn die Neue Bachgesellschaft hat in München anläßlich des Bachfestes beschlossen, in Sachen des Grabes etwas zu tun. Birchler wäre aber der richtige Mann, einen Plan auszuarbeiten.

15. Deutsches Bachfest in München

Von Walther Engelhardt, Emmerich

Das erste in München veranstaltete Bachfest war zweifellos ein Ereignis: es führte tief hinein in den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Bachschen Musik. Ob die Festtage für München von Bedeutung waren, wird erst die Zukunft und das Ergebnis der Weiterarbeit auf dem errungenen Boden zeigen können: die eigentliche Bachpflege ist nicht nur an technische Meisterschaft, sondern wie kaum eine andere Musik an die Einfügung in Bachs Art der Musik geknüpft, sie fordert — zumal von unsern Virtuosen — Opfer und Selbstverleugnung, ein völliges Aufgeben alles Subjektiven zugunsten des Kunstwerks. Auf anderem Wege kommen wir weder Bach näher, noch kommt Bach uns näher.

So vielgestaltig war das völlig mit Werken Joh. Seb. Bachs bestrittene Programm und die Art seiner Darbietung, daß die vielen Eindrücke eine beträchtliche Aufnahmefähigkeit erforderten. Die vier Tage vom 28. bis 31. Mai wurden eingeleitet durch die Mitgliederversammlung am Freitag morgen, deren Erinnerung daran, von jeder Aufführung der Passionen Bachs einen gewissen Teil der Einnahme als Ehrengabe an das Eisenacher Bachhaus, das bekanntlich von der Neuen Bach-Gesellschaft verwaltet wird, zu überweisen, besonderer Beachtung empfohlen sei. An die Versammlung schlossen sich als zweckmäßige Einleitung der musikalischen Veranstaltungen zwei Vorträge an. Zunächst sprach Frhr. von Waltershausen über „Joh. Seb. Bach als Grundlage der musikalischen Erziehung" (der Vortrag möge im Sammler, Beilage der München-Augsburger Abendzeitung vom 1. Juni nachgelesen werden), sodann Dr. Landshoff, der Dirigent des Münchner Bachvereins, über „Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke" in bezug auf Art und Stärke der Besetzung und die Besonderheiten des Vortragsstiles. Beide Vorträge lieferten reiches Gedankenmaterial, das in den folgenden praktischen Aufführungen in einer den Worten der beiden Vortragsredner teils entsprechenden, teils widersprechenden, bzw. Zustimmung oder Ablehnung herausfordernden Weise in musikalische Tat umgesetzt erschien. Denn wenn vorhin gesagt war, daß Bach von seiten der reproduzierenden Künstler Opfer und Selbstverleugnung fordere, so liegt das nicht etwa an einer besonderen Sprödigkeit oder Unzulänglichkeit der Bachschen Kunst, die angeblich manchem nicht liegt, sondern ist wesentlich in dem Bestreben vieler, selbst ansehnlicher Virtuosen begründet, durch „dankbare" Stücke sich selbst zur Schau zu stellen. Auf der Bühne ist durch Rich. Wagner eine neue Kunstperiode, die auf geschlossene und einheitliche Wirkung abzielt, eingeleitet; in den Konzertsälen kann nur Wandel geschafft werden, wenn Kammer- und Kirchenmusik die Solisten zur Eingliederung erzogen hat. Bis zu diesem Zeitpunkt ist alle Mühe um stilvolle Aufführungspraxis ein Problem, das in jedem Falle seitens der Dirigenten Besonnenheit und Wirklichkeitssinn verlangt, wenn sie nicht zur Manier und Schablone werden soll: um ein Beispiel zu nennen, sei an das Duett für Alt und Baß (mit 2 Gamben und Continuo) im Actus tragicus erinnert. Dr. Landshoff folgte seinem Grundsatz buchstäblicher Originalbesetzung, der in diesem Falle die Choralmelodie so gut wie vernichtete, während die von Woldemar Voigt aus seiner reichen Erfahrung heraus vorgeschlagene chorische Besetzung den Cantus firmus unbedingt zur Geltung gebracht hätte. Daß selbst Bach „Konzessionen" machte, beweist das bekannte Schulbeispiel der Kantate auf Himmelfahrt Nr. 43, in der Bach die Trompetenstimme der Baß-Arie durch zwei 1. Violinen ersetzte und aufführen ließ — und ferner viele seiner Präludien mit ihrer deutlichen Tendenz, das Verhältnis des Instruments zur Hörsamkeit im Raum zu ermitteln (vgl. die D-Dur-Suite für Viola pomposa).

Die Konzerte begannen mit einem vom Münchener Bachverein gesungenen Kantatenabend. Der Verein kam im Schlußstück, dem Magnificat, besonders zur Geltung (leider war der Oboen-Cantus firmus im Suscepit Israel infolge unrichtiger Bindungen als solcher kaum erkennbar) und bewies, daß mit einer gut geschulten und auserlesenen Sängerschar am ehesten große Wirkung, Klangschönheit und Deutlichkeit erreichbar ist. Nach dem Konzert empfing die Stadt München die Festgabe im Alten Rathaussaal. — Am Sonntag fand der Festgottesdienst in der St. Matthäuskirche statt: nach der Kantate zum Pfingstfest „O ewiges Feuer" hielt der Vorsitzende der Bachgesellschaft, Geh. Rat D. Dr. Smend, die Festpredigt, die nach dem Textwort Joh. 15, 27 handelte von der Herrlichkeit und den Aufgaben des Christenstandes, wovon Jesu Jünger Zeugnis ablegen. Zu gleicher Zeit sang der Domchor in der Frauenkirche die noch ungedruckte B-Moll-Messe von A. Bruckner. — Das Sonntag-Morgen-Konzert hatte ein seltsam gemischtes Programm: der A-Dur-Messe, schwungvoll vorgetragen vom Domchor unter Prof. Berberich, folgte das F-Dur-Pastorale für Orgel und die vom Bachverein aufgeführte „Wahl des Herkules"; Prof. Berberichs Chorleitung und die Alt- und Baß-Soli der Frau Elis. Rothballer und des Herrn Wilh. Bauer waren besonders vortrefflich. — Nach dem üblichen gemeinsamen Mittagsmahl sang am Abend die von Dr. H. Rohr geleitete Konzertgesellschaft für Chorgesang vier große Kantaten in reichlich starker Chor- und Orchesterbesetzung, die zwar der Ausmalung des Glockenrezitativs der Trauer-Ode — um nur ein Beispiel zu nennen — zugute

kam, im allgemeinen aber zu viel Pathos und mehr Fülle entwickelte, als der Saal bedingte. Das Programm enthielt die Ratswahlkantate „Preise, Jerusalem", die kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch" für Orgel, die Trauer-Ode in der üblichen Rustschen Umdichtung und die beiden Reformationskantaten „Gott der Herr" und „Ein feste Burg"; im einzelnen sind Henny Wolfs Sopran-Soli (etwa das Rec. der Trauer-Ode) und das Alt- und Tenor-Duett „Wie selig sind doch die" von A. Erler-Schnaudt und G. Maikl in der Festen Burg hervorzuheben.

Eine von schönster Verständigung und echter Pflege Bachscher Kammermusik-Kunst zeugende Leistung war das von Christian Döbereiner geleitete Konzert am Montag Morgen, das außer den drei Brandenburgischen Konzerten Nr. 6, 3 und 2 (in dem zuletzt genannten zeigte der Trompeter K. Rittner seine ganz besonders vortreffliche Kunst) zwei Sätze der Kantate „Die Himmel erzählen", das C-Dur-Konzert für 3 Cembali und die 3. Gambensonate in G-Moll mit Cembalo enthielt und ein feines, herzerfreuendes Musizieren zeigte. — Das Abendkonzert (unter Dr. S. von Hausegger) konnte wohl nur Freunde moderner Orchesterbehandlung und großer Klangmassen befriedigen; wer jedoch etwa Bachs Klaviermusik mit Orchester, wo heute andere Mittel und Möglichkeiten gegeben sind, nur noch in Ausnahmefällen auf dem Flügel vorgetragen denken kann, war offensichtlich abgeschreckt. Und die auf dem Programm stehenden Werke hätten wahrlich liebevollere Behandlung verdient: C-Moll-Konzert für 2 Klaviere, Flöten-Suite H-Moll, Klavierkonzert E-Dur, D-Dur-Suite Nr. 3.

Die Kammermusik der Akademie am Dienstag Morgen bot zunächst vier Solowerke für Viola pomposa, Klavier, Violine und Cembalo, alsdann die (ad hoc einstudierte?, technisch jedenfalls einwandfrei aufgeführte) Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf". Der Vergleich zwischen der Wirkung des modernen Flügels mit dem von Maendler-Schramm konstruierten und gebauten neuen Cembalo bestätigt immer mehr, daß das Cembalo für alte und Bachsche Musik, sowohl als Solo- wie als Continuo-Instrument, das gegebene ist; so ausgeglichen und klar der Vortrag der 2. C-Moll-Partita durch Prof. Schmid-Lindner auch war, so besteht zwischen dem Konzertflügel und Bachs Klaviermusik doch ein gespanntes Verhältnis.

Zu den bisher erreichten musikalischen Höhepunkten gesellte sich als Abschluß die Aufführung der Johannes-Passion am Dienstag abend unter Generalmusikdirektor H. Knappertsbusch, die hier zum erstenmal unter seiner Leitung erklang und eine Meisterleistung an Auffassung, Deutlichkeit, Aufbau und Schlichtheit war.

Der folgende Tag bildete mit dem dankenswerterweise üblich gewordenen Ausflug, der eine Anzahl der Festteilnehmer zum Starnberger See führte, und einer Festaufführung der „Meistersinger" den Ausklang der Münchener Bachfesttage, aus deren Anlaß überdies eine Ausstellung von Schriften und Bildern aus der Arbeit Albert Schweitzers veranstaltet war.

Daß sich während der Münchener Tagung nur verhältnismäßig wenige Mitglieder bei der Bachgesellschaft neugemeldet haben, zeigt, daß sie nach außen hin nicht genügend in Erscheinung tritt und durch ihr bloßes Dasein noch keine Werbekraft entfaltet. Ob die nächsten Bachfeste in Kassel (1928) und Leipzig (1929) wohl die Liste der angemeldeten Teilnehmer, die lange entbehrte Festpostkarte und das Mitglieder-Abzeichen einführen? Die Orlik-Bildkarte eignet sich als Festkarte vortrefflich, und als Ansteckzeichen dürfte ein Monogramm etwa in der Art, wie es in der „Kunst der Fuge" steht, oder ein Doppelmonogramm nach Bachs Siegel geeigneter sein als das in München vorgeschlagene primitive „B".

Die Festigung der Solidarität wie die Herstellung einer breiteren Basis ist ganz entschieden eine Pflicht der Bachgesellschaft. Damit ist auch gemeint, daß zu den Bachfesten künftig viel mehr eigentliche Musiker kommen oder beurlaubt werden sollten, damit die Bachfeste nicht nur eine Orts- und Publikumsangelegenheit sind.

Das Münchner Bachfest hat bewiesen, daß auch dort Bachs Kunst — gewiß, neben anderer, und von einem nicht allzu großen Kreise, gleichwohl aber ernsthaft und mit tiefem Verständnis — gepflegt wird. Möge es dazu angeregt haben, dort und auch in anderen süddeutschen Städten und Orten in freiem, neidlosem Wetteifer die Kräfte für Bach einzusetzen.

Göttinger Händel-Opern-Festspiele 1927

Von Dr. Rudolf Steglich

Die Uraufführung von Händels Oper „Radamisto" im April 1720 war für die Londoner ein Ereignis, wie es für heutige Großstädter höchstens noch die Ankunft eines Ozeanfliegers sein kann. Augenzeugen berichten über lebensgefährlichen Andrang: „Die vornehme, glänzende Versammlung der Damen bewahrte — wahrscheinlich infolge ihres ausgezeichneten Geschmacks — keinen Schatten von Formalität oder Zeremonie, ja kaum einen Schein von Anstand, Ordnung, Höflichkeit oder Schicklichkeit. Manche, die sich den Weg ins Haus gebahnt hatten mit einem Ungestüm, der weder ihrem Range noch ihrem Geschlechte anstand, fielen vor Hitze in dem beengten Raum ohnmächtig nieder. Viele Herren, die für einen Galerieplatz zwei Pfund boten, weil Logen und Parterre ausverkauft waren, mußten abgewiesen werden." Von April bis Ende Juni beherrschte der siegreiche „Radamisto" den Spielplan. Solcher Erfolg scheint heute nur noch bei Operetten, Revuen oder Filmen möglich.

Händel hatte aber auch auf diese Oper, die er für die Eröffnung der Londoner Opernakademie schrieb, ganz besonders eindringende und ausgestaltende Arbeit verwandt. Sie ist eines seiner stärksten musikdramatischen Werke.

Das macht es begreiflich, daß die Leiter der Göttinger Händel-Opern-Festspiele sie für dies Jahr zur Neu-Uraufführung annahmen, als sie ihnen von Dr. Josef Wenz, einem Darmstädter Gesangspädagogen, in einer „Neugestaltung" angeboten wurde.

Aber — aber: Mit dem „Radamisto" wird das für die heutige Menschheit höchst verfängliche Problem des Römerdramas heraufbeschworen, gefährlicher heraufbeschworen als mit mancher andern Oper Händels. Dem Theaterzettel nach sind zwar die Personen der Handlung Thraker oder Armenier (nach Wenzens verallgemeinernder Angabe: Orientalen), so Radamisto und Zenobia, das Paar, dessen Bewährung in widrigem Schicksal im Mittelpunkt der Oper steht, König Farasmane und Polissena (Radamists Vater und Schwester) sowie deren Gatte, der Widersacher im Drama: König Tiridates. Aber sie haben jene heroische Lebensanschauung, welche die Renaissance im klassischen Römertum vorbildlich verkörpert glaubte und die in verwandter Prägung — denken wir an Spinozas Ethik — auch führende Geister des Händelschen Jahrhunderts beseelte. Eine solche Römer-Oper ist dramatisch ein Widerspiel im Guten wie im Bösen starker, gerader, mit Todesverachtung zielklar und tatkräftig handelnder Idealcharaktere. Den einer biegsameren, widerheroischen, sentimentalen Ethik und Psychologie huldigenden Menschen späterer Zeit erscheint das freilich roh oder verstiegen.

So auch dem Neugestalter Wenz. Ein Beispiel: Zenobia, in höchster Gefahr lieber Leben als Ehre opfernd, hat sich in den Fluß gestürzt. Händel gibt dem Gatten Radamisto darauf folgende Arie: „Teurer Schatten meiner Gattin, ruh in Frieden, fröhlich harrend meiner Rache, die ich schwur" (so nach Gervinus' in Breitkopf und Härtels Textbibliothek seit Jahrzehnten vorliegender Übersetzung: wörtlich übertragen müßte die letzte Zeile noch schärfer heißen: „die ich nehmen werde"). Wenz gestaltet neu: „Teurer Schatten meiner Liebsten, kehre wieder, ach was soll ich ohne dich!" Händels Held hat ein fühlendes Herz, klaren Verstand und zielbewußten Willen. Wenzens Held hat nichts als Gefühl, ist infolgedessen rat- und tatlos. Wenn dann Zenobia von feindlichen Soldaten den Fluten entrissen wird, beschwört sie die Furien, bei Händel, um ihr im Kampfe gegen ihren Peiniger, dem sie nun ausgeliefert ist, zu helfen, bei Wenz mit dem entgegengesetzten Ersuchen: „Zieht mich hinab in eure Todesnacht!" Oder stellen wir ein Stück Händelsches Rezitativ aus der letzten Szene (in Gervinus' getreuer Übersetzung hier gesperrt wiedergegeben) dem Wenzschen Rezitativtext gegenüber:

Radamist: „Es verzeihe dem Gatten Polyxena." = „Sieh diese Frau, die dich so sehr geliebt, sie wird auch heut verzeihen."

Polyxena: „Nicht werd ich widerstreben" — (Wenz erklärt im Göttinger Programmheft: „Und die dürren Worte der Polissena des italienischen Originals: „Più resister non posso" sind einfach albern und bedürfen der Ergänzung"; sie folgt denn auch weiter unten).

Tiridates: „O welche Tugend kränkt' ich! Meine Feinde voll Großmut — mir gebührt nicht diese Gnade! Ja, meine Schmach bekenn' ich — Teure, die Scham verwirrt mich, du gibst mir selbst mich wieder." = „Hier steh' ich, erschüttert vom Geschehen, mich packt die Scham vor euch, die ich so schwer verfolgt. Ein Dämon hat mir den Sinn verblendet, daß ich in wilder Leidenschaft verlangte nach Zenobia und mein Weib verstieß."

Radamist: „So beherrsche Tiridates mit der Gattin Armenien wie früher" = „Nimm sie in deinen Arm, die Vielgeprüfte."

Tiridates: „Durch deine Taten belehrst du mich, zu herrschen. Tigranes, all ihr Edlen, wie dankt mein Herz euch!" = „Ich wag es kaum, nach dem was ich getan; verzeih mir und vergiß, hilf, daß ich mich kenn und fasse" — darauf fügt Wenz die erwähnte „Ergänzung" jener oben weggelassenen Worte Polissenas ein: „Ja, helfen will ich dir, wer so geliebt wie ich, kann auch verzeihen."

Radamist: „Und du, teure Zenobia!" = „Und du, mein Weib?"

Zenobia: „Geliebter Radamist!" = „Geliebter Radamisto!"

Beide: „Ferne entweicht das Leid, hab ich dich wieder!" = „Aus unsrer vollen Brust braust die Freude!"

Wer möchte sich angesichts dieser Proben der „Neugestaltung" Wenzens der im Programmheft kundgegebenen Meinung anschließen, es handle sich hierbei „ja nicht, was allzu ängstlichen Beurteilern vorschwebt, um eine gewiß zu verurteilende Modernisierung vom Standpunkt des Jahres 1927 oder 1937 (sic!) aus, sondern darum, daß uns 200 Jahre „Mensch sein" vom Jahre 1720 trennen". Dies könne sich in einem weggelassenen oder hinzugefügten Wort aussprechen. Zugegeben: ein Wörtlein kann ein Sprachkunstwerk zu Kitsch machen, jene „Neugestaltung" gibt reichlich Belege dafür. Aber wäre es nicht für die Menschheit von 1927 allzu beschämend, wenn dies gewissermaßen den Ertrag der letzten 200 Jahre „Mensch sein" kennzeichnete? Nun, Gervinus rettet wenigstens die Ehre des 19. Jahrhunderts; überdies könnte jene „Neugestaltung" das Gute haben, beim Vergleich mit dem Libretto Hayms, das Händel der Komposition für wert hielt, auch eingefleischte Verächter Händelscher Operntexte darüber aufklären zu helfen, auf welcher Seite Kultur und Dichtung eigentlich sind.

Wie sollten aber nun die Göttinger Sänger die rechte, volle Kraft dieses „Radamisto" fühlen und dann die Hörer fühlen lassen, da sie einen entnervten, saft- und kraftlosen deutschen Text singen mußten, der zu der Musik in krassem, innerem Mißverhältnis steht? Die Aufführung hatte denn auch als Ganzes nicht jene mitreißende Wirkung, die hier einst „Rodelinde" und besonders „Julius Cäsar" gehabt haben. Dank der Größe und Schönheit der Händelschen Musik und der Hingebung der ausgewählten Künstlerschar blieb aber immer noch ein außergewöhnlicher Eindruck — um so höher zu werten, als die Aufführung fast in letzter Stunde durch Erkrankung eines Hauptrollenträgers gefährdet wurde. Der Essener Bassist Bruno Bergmann rettete die Festspiele, indem er an Stelle des ihm zunächst zugefallenen Farasmane die weit umfänglichere Partie des Tiridates übernahm und durchführte — eine bewundernswerte Leistung. Der Göttinger Felix Knäpper, der nun statt eines (von Wenz eingefügten) Herolds den Farasmane sang, vollbrachte dasselbe Wagestück in kleinerem Rahmen sehr anerkennenswert. Die Zenobia fand in Marie Schulz-Dornburg eine großzügige, vor allem darstellerisch hervorragende Verkörperung, die Polissena in der im Händelgesang besonders bewährten Maria Pos-Carloforti. Georg A. Walter (Radamisto), längst als einer unserer besten Händel-Sänger bekannt, und, ihm mit Erfolg nachstrebend, Franz Notholt (Tigrane), beide gesanglich außerordentlich stilsicher, dazu ausgezeichnet bei Stimme, waren auch im Spiel vorzüglich, obwohl sie ja vom Konzert- und Oratoriengesang herkommen. Die sicher führende Hand Niedecken-Gebhards war in der gestrafft bewegten Szenengestaltung überall zu spüren, wie im Musikalischen die Führernatur Rudolf Schulz-Dornburgs. Das verstärkte akademische Orchester mit Konzertmeister Pfeifer am ersten Geigenpult und V. E. Wolff am Flügel leistete Gutes, wenn es auch nicht ganz auf früher erreichter Höhe stand. Im Verein mit der von Jens Keith regierten Tanzmitwirkung — als Hauptstück eine

Kampfdarstellung von starker visionärer Kraft — und den räumlich und farbig Kraft und Weite atmenden, phantasievollen und ausgewogenen Bühnenbildern Heinrich Heckroths, erzielte diese Niedeckensche Radamist-Inszenierung einen ungemein starken ausgeglichenen Eindruck.

Außer dem „Radamisto" brachten die Festspieltage noch Wiederholungen des „Ezio" (in Franz Notholts Bearbeitung), der im vorigen Jahre uraufgeführt wurde. Hier sprang der Hamburger Rudolf Bockelmann in die Bresche, indem er — von gestern auf heute — den Kaiser Valentinian einstudierte, mit glänzendem Erfolge; wie überhaupt die Ezio-Aufführung nach Bericht von Ohren- und Augenzeugen — ich selbst hörte sie nicht mehr — die des „Radamist" überragte.

Fürs nächste Jahr aber wünschen wir den Göttingern und uns anderen Händel-Pilgern eine Händel-Neuaufführung ohne „Neugestaltung"!

Kurmusik und Kurgäste

Von Kapellmeister Hans L'hermet, Leipzig

Allsommerlich ziehen Tausende von Menschen in die deutschen Bäder und Kurorte, Erholung und Heilung suchend. In der richtigen Erkenntnis, daß der Kurgast auch geistiger Anregung und zwar ganz besonders an Tagen mit ungünstiger Witterung bedarf, haben die deutschen Kurverwaltungen es sich ganz besonders angelegen sein lassen, wenigstens an den Hauptplätzen der Frage der künstlerischen Unterhaltung erhöhte Aufmerksamkeit zuteil werden zu lassen. Unter den Veranstaltungen stehen wohl überall die Kurkonzerte in dem Vordergrund und welcher Beliebtheit sich gerade die Kurkonzerte erfreuen, kann man immer wieder dadurch feststellen, daß man fast in jedem Kurort Kurgäste vorfindet, die mit seltener Ausdauer jedes Konzert besuchen. Es dürfte daher wohl angebracht sein, sich vom musikalischen Standpunkte aus mit diesen Konzerten etwas zu befassen.

Zunächst waren die Kurkonzerte nur ein Sammelpunkt mehr gesellschaftlicher Art für die Kurgäste. Man traf sich im Kurkonzert, wandelte um den Musikpavillon, der meistens noch durch die Bauart eines allseitig offenen Podiums so unakustisch wie möglich war, herum und störte dadurch die musikalischen Aufführungen, vielmehr kümmerte man sich nicht wesentlich darum. Dies wurde anders, als einzelne Kapellmeister es dank ihrer musikalischen Befähigung verstanden, sich die Anerkennung der Kurgäste und der Badeverwaltungen zu erringen. Die natürliche Folge war das Verschwinden der unakustischen Musikpodien. Man baute nunmehr die wirksameren sogenannten Musikmuscheln und setzte für besonders musikliebende Kurgäste Stuhlreihen vor das Orchester, so daß also, wenn man so sagen darf, ein Konzertsaal in der freien Natur entstand. Die Programme der Konzerte wurden künstlerisch verbessert, die seichten Stücke verschwanden, wodurch das Kurkonzert besondere Beachtung fand und Bedeutung als Konzert an sich im Kurleben erhielt. Man blieb aber nicht bei den einfachen Kurkonzerten stehen, sondern ging auch zu Sinfoniekonzerten im Saal über, zu denen man Orchesterverstärkung zwecks Aufführung größerer Werke heranzog und deren Vortragsfolgen durch Verpflichtung erster Solisten bereichert wurden. So entwickelt sich über Sommer in den führenden deutschen Bädern ein reiches musikalisches Leben, das gewöhnlich noch durch die Abhaltung von Musikfesten seinen Höhepunkt findet.

Von den Sinfoniekonzerten abgesehen, sind schon die einfachen Kurkonzerte von zwei Gesichtspunkten aus höchst beachtenswert. Durch den allgemeinen wirtschaftlichen Niedergang sind eine große Reihe früherer Konzert- und auch städtischer Orchester derart betroffen worden, daß sie aufgelöst wurden. So kommt es, daß sowohl der Groß- wie der Kleinstädter, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, nur noch selten in die Lage kommt, ein wirkliches Orchesterkonzert zu hören, denn der Ersatz, den Kaffeehaus- und Kinokapellen ihm bieten, ist künstlerisch äußerst gering zu bewerten, zumal die dabei vorherrschende Ensemblemusik durch ihr immerwährendes Mitspielen von Klavier und Harmonium nur geringer Klangfarben fähig ist und dem Hörer ein Werk fast niemals in der vom Tondichter vorgeschriebenen Weise vermitteln kann. Ander-

seits gibt es eine große Reihe von Tondichtungen, die man nirgends mehr zu Gehör bekäme und die vielleicht schon der Vergessenheit überantwortet wären, wenn nicht diese Werke zum eisernen Bestand der Programme der Kurorchester gehörten. Ich meine hiermit eine große Reihe erstklassiger Konzertouvertüren und Suiten, Rhapsodien, Serenaden und nicht zu vergessen die Wiedergabe in Orchesterbesetzung der herrlichen Walzer von Strauß und Lanner.

Durch Bereitstellung erheblicher geldlicher Mittel für die Kurorchester leisten die deutschen Badeverwaltungen einen wertvollen Beitrag zur Pflege der Orchestermusik im allgemeinen und dafür sollte man ihnen ganz besonders Dank wissen. Auf ganz besonderer Höhe stehen die Kurkonzerte in Wiesbaden und Baden-Baden, die ja über ein ganzjähriges Kurorchester verfügen und demgemäß auch ihre Kurkonzerte sich über das ganze Jahr erstrecken lassen, während von den übrigen Bädern Kissingen, Nauheim, Pyrmont, Mergentheim und Reinerz erwähnt sein mögen, die sich ganz besonders die Pflege der Kurmusik angelegen sein lassen, wozu sich noch dieses oder jenes Bad gesellt, dessen besondere Erwähnung aber zu weit führen würde. Etwas ins Hintertreffen geraten sind die Seebäder. Hier sind eigentlich in den letzten Jahren nur Norderney und Kolberg hervorgetreten. Beachtlich ist auch Swinemünde, das in diesem Jahre die originelle Idee hatte, die Kurkonzerte durch Lautsprecher auch an Plätze zu übertragen, die weit entfernt von der Musikmuschel aus liegen.

Leider ist man in den letzten Jahren auch in den Kurverwaltungen dazu übergegangen, bei dem Kurorchesteretat Abstriche zu machen, bedingt allerdings durch die wirtschaftlich ungünstige Lage. Das ist sehr schade, denn durch das Trachten nach einem billigen Abschluß muß die Güte der Orchester erheblich leiden. Ein Badeort von Ruf sollte sich auch niemals verleiten lassen, das Orchester so sehr zu verkleinern, daß nur noch die Stellung eines Ensembles übrig bleibt. Unter 24 Musikern dürfte kein Kurorchester bestehen. Leider haben aber die Kurverwaltungen in nur wenigen Fällen in ihren Kurkapellmeistern wirkliche Berater, sofern diese sehr oft nicht das genügende Verständnis für ihre Kulturaufgabe besitzen, sondern ihre Tätigkeit mehr als eine Art Sommerfrische betrachten. Indessen darf auch nicht vergessen werden, daß es für eine Kurdirektion überaus schwer ist, die geeigneten Leiter der Konzerte zu finden, wie ferner bei der wirtschaftlichen Notlage meist der genommen wird, der mit seinem Orchester der billigste ist. Leider wird diesem Unterbieten Tür und Tor geöffnet, seit eine Reihe kleinerer Städte dazu übergegangen ist, ihre Orchester über den Sommer um jeden Preis zu verschachern, sehr zum Schaden der Bäder selbst. Denn ein Kurdienst ist für den Musiker keine Erholung, und da die Städte durch diesen ihren Musikern meistens die Ferien erheblich kürzen, bekommen die Kurverwaltungen ermüdete Orchester.

Zum Schluß sei noch der Gestaltung der Vortragsfolgen bei den Kurkonzerten gedacht. Es dürfte wohl für jeden gewissenhaften Musiker und Kapellmeister selbstverständlich sein, daß er bei der Auswahl der Werke nur Kompositionen von musikalischem Wert berücksichtigt. Vor allen Dingen muß dem erschreckenden Niedergang des musikalischen Geschmackes weiter Volkskreise entgegengewirkt werden. Eine einsichtige Kurdirektion wird auch ihren musikalischen Leiter in dieser Richtung gegenüber Wünschen von Kurgästen unterstützen, deren geistiges Niveau in musikalischen Dingen nicht über den Schlager hinausgeht. Was soll man aber dazu sagen, wenn in der Zeitung „Bäder und Verkehr" der derzeitige Kurkapellmeister von Bad Landeck sich für Einbeziehung der Schlagermusik in die Kurprogramme einsetzt, also bewußt den musikalischen Schund gefördert wissen will! Da hat man denn doch das mißliche Gefühl, daß ein solcher Mann nicht zur Führung eines derartigen Amtes berufen ist. Selbst unter der leichten Musik gibt es bekanntlich eine Menge wertvoller Werke, so daß nicht die Schlager, die auf jeder Tanzdiele gedudelt werden, noch Aufnahme in das Kurprogramm zu finden brauchen. Man soll aber nicht nur immer altes Bewährtes spielen, sondern auch Neuerscheinungen gern seine Programme öffnen. Hierfür sind die Kurgäste auch dankbar, und wenn ein gutes Neues ihrem Geschmack auch nicht sofort entsprechen sollte, so wirken doch unbekanntere Werke höchst anregend, nicht zuletzt auf das ausführende Orchester, das durch Spielen immer der gleichen Werke leicht ermüdet.

Wir möchten nur hoffen, daß die wirtschaftlichen Nöte der deutschen Bäder bald behoben sein mögen, damit sie wieder wie bisher ihrer Kurmusik eine größere Geldsumme in ihrem Haushaltplan einräumen können. Die Freunde guter Orchestermusik sollten aber stets dankbar anerkennen, welche wertvollen Förderer sie in den deutschen Badeverwaltungen besitzen.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Lassen wir den bunten Reigen der Berliner Opernereignisse aus den letzten Monaten an uns vorüberziehen, so bleibt der Blick an Verdis Oper „Die Macht des Schicksals" haften. (Berliner Erstaufführung in der Staatsoper). Das bei uns so gut wie verschollene Werk, dessen Wiederaufnahme in Deutschland wir, wie die Leser der „Z. f. M." aus früheren Berichten wissen, der Initiative Dr. Georg Göhlers in Altenburg zu verdanken haben, wurde leider in der Übertragung Franz Werfels gegeben, über deren vielfach sinnentstellenden Charakter der Herausgeber dieser Zeitschrift die nötige Aufklärung bereits gegeben hat. Wenn der Oper, deren Wesen und Bedeutung an dieser Stelle schon gekennzeichnet worden ist, trotzdem bei der Berliner Erstaufführung ein lebhafter Erfolg beschieden war, so ist diese Wirkung der zündenden, höchst charakteristischen Musik und einer wundervollen Aufführung unter Leo Blech zu danken, in der Sänger und Sängerinnen, wie Pattiera, Schlusnus und Gertrud Bindernagel ihr Bestes gaben. Inwieweit dieser Erfolg nachhaltig sein wird, muß sich noch erweisen. Daß die Mängel der Übersetzung ganz dazu angetan sind, ihn zu beeinträchtigen, darüber kann kein Zweifel obwalten.

Der Ausgrabung der italienischen Oper durch die Staatsoper setzte die Städtische Oper ungefähr zu derselben Zeit die Wiederaufnahme einer Meyerbeerschen „großen Oper" entgegen: Der „Prophet" erstand in einer durch hervorragende Sängerinnen (u. a. Sigrid Onegin) gehobenen Aufführung (unter der Leitung des Kapellmeisters Reuß) auf, nachdem er jahrelang im prunkvoll ausgestatteten Massengrab der Fünfakter der Ruhe gepflogen hatte. Konnte vom „Propheten" schon wegen des gräulichen Textbuches, trotz musikalischer Geniezüge, an welchen es in keiner Meyerbeerschen Oper fehlt, eine reine Wirkung unmöglich ausgehen, so wurde diese darüber hinaus dadurch beeinträchtigt, daß der Träger der Titelrolle, Eric Enderlein, ein Tenor mit prachtvollen, aber nicht vollkommen beherrschten Mitteln, als Darsteller versagte.

Ein größerer Gegensatz, als zwischen der mit allen Mitteln raffiniertester Technik bis aufs Letzte ausgefeilten, auf Glanz polierten Oper Meyerbeers und Mussorgskys „Jahrmarkt von Sorótschinzi", der jüngsten Novität der Städtischen Oper, ist kaum denkbar. Dort überlegener und auf Auspressung letzter Effekte skrupellos bedachter Kunstverstand, hier das schleuderische Produkt des launisch und, mit sinkender Kraft, ungleichmäßig arbeitenden genialischen Außenseiters, des musikalischen Wildlings und Autodidakten, der, vom Tode überrascht, seine Oper in Form flüchtig hingeworfener, innerlich unverbundener Skizzen hinterläßt, so daß sie durch Tscherepnin den Älteren (den Vater Alexander Tscherepnins) unter Zuhilfenahme anderer Mussorgskyscher Musik fertiggestellt werden muß. Desgleichen rührt das instrumentale Gewand der Oper allein von Nicolai Tscherepnin her. Die Handlung der Oper, ein roh gezimmerter ukrainischer Bauernschwank, einer Gogolschen Novelle entnommen, verbindet eine harmlose Liebesgeschichte in volkstümlich naiver Weise mit der Ausnutzung bäuerischer Gespensterfurcht durch einen Schlaumeier von Zigeuner. Als Orgelpunkt begleitet das Werk ein Dauerzustand schnapsseliger Trunkfälligkeit — zeitweise torkelt Alles, was sich auf der Bühne befindet und man empfindet es beinahe als stillos, daß die Kulissen nicht mitwackeln. Nun, der große Zecher Mussorgsky hat für die Schilderung solcher Rauschzustände die nötigen musikalischen Rezepte aus erster Hand — wir wissen es schon aus der köstlichen Wirtshausszene im „Boris Godunoff". Leider bleiben die wirklich originellen Partien des Liederspiels — so hat man das aus dem Boden ukrainischer Volksmusik aufsprießende, urnatürliche Werk treffend genannt — im Gegensatz zu den wesentlichsten Teilen des „Boris Godunoff" Episoden:

so die zarte, innige, oft in ihrer Schwermut ergreifende Liebeslyrik des jungen Paares, die Züge humorvoller Charakteristik im zweiten Akt und dergleichen mehr. So ist trotz aller Hingabe des Bearbeiters aus den Teilen dieser mosaikartig zusammengesetzten Oper kein als Ganzes zwingendes, einheitliches Kunstwerk geworden. Ein gewisser stilistischer Zwiespalt ist in die Oper auch dadurch hineingetragen, daß man Mussorgskys Orchesterdichtung „Eine Nacht auf dem Kahlenberge" als Vorspiel zum Schlußakt eingefügt hat. Aus all diesen Gründen ist es leider unwahrscheinlich, daß sich der „Jahrmarkt von Sorótschinzi" dauernd auf den Brettern halten wird. Dies ist um so mehr zu bedauern, als die Aufführung der Berliner Städtischen Oper, von einigen Übertreibungen in der Darstellung abgesehen, dank der temperamentvollen Leitung Fritz Zweigs und dank vortrefflicher Träger der Hauptrollen (Eduard Kandl und Harry Steier) alles darangesetzt hat, um einem Erfolg die Wege zu ebnen.

Über Paul Graeners Oper „Hanneles Himmelfahrt" (Berliner Erstaufführung unter dem begabten jungen Dirigenten Georg Sebastian in der Städtischen Oper) darf sich dieser Bericht kurz fassen, nachdem das Werk gelegentlich der Dresdener Uraufführung hier bereits gewürdigt worden ist. Man empfindet große Genugtuung darüber, daß ein charaktervoller deutscher Musiker von der Ehrlichkeit, der Noblesse und dem Können Paul Graeners wieder einmal mit einem Bühnenwerk zu Wort gekommen ist, wenn man sich auch nicht verhehlen kann, daß seine Oper die Wirkung des Hauptmannschen Urbildes in den Traumszenen Hanneles nicht erreicht. Während über Hanneles Traumvisionen bei Gerhart Hauptmann im Gegensatz zu den kraß realistischen Partien des Werks dank der zarten Wortkunst des Dichters ein Schleier liegt, der sie ins Phantastisch-Unwirkliche rückt, wirkt die Graenersche Musik trotz aller Zurückhaltung in der Farbengebung nicht so fern, wie es im Interesse des visionären Charakters der Szenen notwendig erscheint. Dies gilt insbesondere vom Schluß der Traumszenen (beim Eingang Hanneles in die ewige Stadt). Er wirkte, auch infolge von Regiefehlern, allzu handfest. Hier alles Opernhafte im ausgesprochenen Sinn wirklich zu überwinden, den ganzen Vorgang ins Sphärenhafte zu rücken, dürfte auf der Bühne kaum möglich sein. Alles, was nach Theater-„Apotheose" aussieht, empfinden wir nun einmal als „Erdenrest, zu tragen peinlich". Der Erfolg der Oper — man gönnt ihn dem Komponisten von Herzen — war lebhaft. An ihm waren neben dem Dirigenten Marguerite Perras (Hannele), Ruth Berglund (Martha) und Karl Aagaard Oestvig (Lehrer Gottwald) in führenden Rollen beteiligt.

Wir schließen für dieses Mal die Operngardine, um uns einem Konzert zuzuwenden, das in der verlöschenden Saison 1926/27 die Lichter der Philharmonie noch einmal aufleuchten ließ. Der Kölner Gürzenich-Chor hatte die weite Reise nicht gescheut, um Berlin mit der „Großen Messe" von Walter Braunfels bekannt zu machen. Daß die rheinischen Volksgenossen nach den schweren Jahren der Bedrückung mit offenen Armen aufgenommen wurden, bedarf nicht der Versicherung. Darüber hinaus hat die Aufführung der an Schwierigkeiten jeder Art reichen Braunfelsschen Messe die gute Disziplin und Klangkultur der Kölner Chorvereinigung trotz begreiflicher Ermüdungserscheinungen überzeugend dargetan. Ihr Dirigent, Hermann Abendroth, löste die Aufgabe, welche die Leitung des höchst komplizierten Werkes ihm auferlegte, als ebenso energischer, wie impulsiver Musiker mit gutem Gelingen.

Die sehr lebhafte Aufnahme, die das Publikum der Aufführung bereitete — sie galt offenbar nicht zum wenigsten den Leistungen des durch Knaben des Berliner Domchors verstärkten Chors und den ausgezeichneten Solisten (Amalie Merz-Tunner, Rosette Anday, Ventur Singer [einem venturus] und Hans Hermann Nissen) — entbindet die Kritik nicht von der Pflicht, den äußeren Erfolg der Braunfelsschen Komposition an ihrem inneren Gehalt zu messen.

Da ergibt sich denn ein klaffendes Mißverhältnis. Das Werk ist nicht von inneren Kräften gespeist, sondern verdankt seine nur in einzelnen Teilen zur Einheitlichkeit gelangende Gestaltung dem Ehrgeiz eines geistig höchst beweglichen Musikers, dem Messetext ein Möglichstes an dramatischen Spannungen und charakteristischen Einzelwirkungen abzugewinnen — sei es auch auf Kosten der Grundstimmung. Wir vermissen an diesem Produkt überlegener, ja raffinierter Mache Eigenart und Tiefgründigkeit der musikalischen Gedanken, darüber hinaus das Ringen eines religiös Ergriffenen und Ehrfürchtigen um den geläuterten Ausdruck des

Göttlichen. Wir entbehren — um ein Wort Beethovens zu gebrauchen — das „Müssende" an diesem eklektischen Werk eines Komponisten, den das Ehrwürdige des Textes nicht davon abhält, um der Wirkung willen gelegentlich in die Niederungen der Theatralik herabzusinken.

Diesem Gesamteindruck gegenüber, der sich beim zweiten Anhören großer Partien des Werkes noch verstärkte, können sich diejenigen Partien, die, wie das „Kyrie", wenigstens der Würde des Textes entsprechen und eine gewisse innere Geschlossenheit aufweisen, nicht genügend durchsetzen. Der Versuch tieferer seelischer Durchdringung des Gedankengehalts wird nur an wenigen Stellen unternommen. So ist, um ein Beispiel zu bringen, die Einleitung zum „Benedictus" von einer gewissen Größe des Empfindens durchtränkt; die Entwicklung des Satzes drängt einem Höhepunkte zu. Man horcht erwartungsvoll auf, um durch einen jähen Absturz ins Theatralische um so stärker enttäuscht zu werden.

Solchen entscheidenden Mängeln gegenüber hat der Hinweis auf das bedeutende Können des Komponisten, wie es sich zum Beispiel in der mächtigen Fuge „et vitam venturi saeculi" und in vielen charakteristischen Einzelheiten offenbart, der Hinweis auf seine ungewöhnliche Beherrschung des komplizierten Apparates nur akademische Bedeutung. Wir bringen diesem ungewöhnlichen Können unseren Respekt entgegen; Liebe und Zuneigung müssen wir ihm um seiner Selbstherrlichkeit willen versagen.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Am 21. Mai tagte im Akademietheater eine Festversammlung der „Österr. Musiklehrerschaft" aus Anlaß des nach jahrelangen parlamentarischen Verhandlungen endlich zustande gekommenen Gesetzes zum Schutze der ideellen und materiellen Interessen der Pädagogen ebenso wie des Musikunterricht nehmenden Publikums. Jeder die Tonkunst Lehrende wird — nach reichsdeutschem Muster — sich künftig über seine fachlichen Fähigkeiten — eine Prüfung der pädagogischen Talente hält freilich schon schwerer — auszuweisen haben, wodurch eine gewisse Solidität des Wissens und Könnens gewährleistet, eine sichere Grundlage des Musikverständnisses auch beim Laien geschaffen ist, auf welcher der Begabte dann selbständig weiterzubauen vermag. Was für den Österreicher, dem Musik fast eine ebensolche Lebensnotwendigkeit wie die Luft ist, besondere Bedeutung erlangt. Natürlich, Genies können auch durch den gediegensten Musikunterricht weder vorbereitet noch gezüchtet werden; sie sind Produkte von Zeiten voll seelischer Hochspannungen, und ihr Entstehen wird unserer wissenschaftlichen Erkenntnis wohl immer verschlossen bleiben. Da aber heute alle Erregungen im Physischen, im Sport, Tanz, Körperkultur usw. abreagiert werden, triumphiert die Technik, und die in der Welt des Schönen liegenden Gefühlswerte scheinen in den Hintergrund gedrängt. Mögen jedoch die sich fast überstürzenden, gewiß erstaunlichen modernen Erfindungen und in ihrem Gefolge die Unternehmungen einzelner Wagemutiger die Aufmerksamkeit der Welt zur Zeit in erhöhtem Maße auf sich ziehen, so daß einem die Künste manchmal wie etwas Überwundenes, Überflüssiges vorkommen, so gibt uns die Erfahrung dennoch die tröstliche Beruhigung, daß auch das feine, geistigere Empfinden immer wieder seine Rechte geltend macht und, weil auch es letzten Endes im Eros wurzelt, nur in der demselben Urtriebe des Universums entspringenden Dichtung, Malerei, Musik seine restlose, beglückende Befriedigung findet.

Wie sehr das Verlangen nach bezwingenden Kunsteindrücken in den Seelen lebt, lehrte wiederum das Schaljapin-Gastspiel an der Wiener Staatsoper, das infolge einer preistreiberischen Reklame zu exorbitanten Eintrittsgebühren dreimal bei ausverkauftem Hause stattfand — und für Kritik wie Auditorium mit einer beträchtlichen Enttäuschung endete. Man läßt sich hier eben keinen Schauspieler mit verblühten Stimmitteln für einen allerersten Sänger aufschwatzen, nachdem schon großartigere Darsteller (z. B. Kainz) und in anderen Rollen als „Boris Godunow" und dem Gounodschen „Mephisto", herrlichere heimische wie ausländische Gesangsleistungen zu ganz gewöhnlichen Preisen zu sehen und zu hören waren. Die gefoppten

Leute werden sich hüten, bei einem nächsten derartigen Anlasse der Direktion abermals auf den Leim zu gehen. Aber mit solchen rasch versagenden Namensködern (bei einer der letzten Vorstellungen von R. Strauß' spießbürgerlichem „Intermezzo" sollen 7 Plätze von den 2200 vollbezahlt gewesen sein!) wird nun schon seit Jahren an dieser Stätte „Kunst" gemacht. Das Repertoire ist von unsagbarer Dürftigkeit, ausgesprochen bühnenunwirksame, verschollene, verstaubte Opern werden für eine einzige Aufführung neu einstudiert, und die Novitätenausbeute beschämt manches Stadttheater „draußen". Dieses „Kulturgut", für welches jährlich vom Bunde schwere finanzielle Opfer gebracht werden, hätte als das musikalische Herz Österreichs die Aufgabe, seine ausgezeichneten Kräfte auch im Dienste der heimischen Produktion zu Höchstleistungen anzuspornen, damit, wenn wir schon in Phäakenspielerei (die zum vorhandenen wirtschaftlichen Elend in grellem Gegensatz steht) das Ausland zu Festen laden, demselben auch spezifisch Österreichisches in Kunst- und Volksmusik vorgesetzt werde und nicht internationales Gemeingut, das man auch anderwärts hören kann. Es ist selbstverständlich bequemer, den angeblichen Mangel an brauchbaren Werken zu beklagen und zu warten, bis ein Österreicher bei einem Wettbewerb in New-York den ersten Preis erhält, damit der Name dann bei uns einmal genannt wird, statt selbst zu suchen und zu prüfen. Was gewiß verantwortungsvoller und weniger einträglich ist als häufige Dirigentengastspiele außerhalb Wiens. Leider bekommen die Genies nicht gleich einen Heiligenschein oder — noch besser — ein ausgiebiges Bankkonto mit auf die Welt, um sie daran leicht und unfehlbar erkennen zu können. Dieses Ausweichen vor Entschlüssen mit Tragweite, dieses Fortwursteln, dieses Sich-in-schönen-Programmreden-gefallen, denen nie Taten folgen, sie sind das österreichische Erbübel, an dem die Monarchie zugrunde ging und die Republik nicht minder laboriert. Bezeichnend dafür u. v. a. das Schicksal der Volksoper, über welche nun schon seit zwei Jahren mit verschiedensten ernst zu nehmenden Bewerbern beraten und gefeilscht wird, ohne daß Aussicht bestünde, dem aus der Not des Gruder-Guntramschen Direktionszusammenbruches geborenen Provisorium einer auf Teilung spielenden Arbeitsgemeinschaft des Personals — welcher Zustand doch jedes zielbewußte künstlerische Beginnen ausschließt — das Ende bereitet zu sehen. Ob nicht Bürger- oder Joh. Strauß-Theater die ehemals wertvolle Tradition der Währinger Bühne aufnehmen und fortsetzen könnte? Voraussetzung wäre, daß man dem Abwechslungsbedürfnisse der Menge mit interessierendem Neuen entgegenkommt, wo immer man es findet.

Diese Armut an größeren Neuheiten war auch das Kennzeichen der abgelaufenen Konzertsaison, die als die inhaltlich belangloseste und daher finanziell flaueste der ganzen letzten Jahre bezeichnet werden kann. Nicht einmal die Beethoven-Jahrhundertfeier versuchte, verkannte oder vernachlässigte Schöpfungen des Meisters den musikalischen Kreisen wieder ins Gedächtnis zu rufen. Alles ging den gewohnten Gang. Das Wiener Publikum ist infolge seiner süddeutsch-slawisch-magyarisch-semitischen Blutmischung vielleicht das sensibelste der Erde, und ein bedeutender Kopf, der den elektrischen Funken des Temperaments, der Faszination von sich auf es überspringen machen kann, vermag es zu lenken und zu führen, wohin er will. Da aber bei uns von jeher Leute mit Ideen nicht beliebt waren — stören sie doch die „Gemütlichkeit" — so kommt es, daß der Durchschnitt überwiegt, der wieder nur das ihm Gemäße versteht und unterstützt. Diese — aber auch anderwärts herrschende — mittlere Temperatur aller künstlerischen Leistungen der Gegenwart mit ihrem Gefolge von Vereinsmeierei und Doktrinen ist zweifellos viel mit schuld daran, daß die Teilnahme breiter Bevölkerungsschichten am Ästhetischen erlahmt und sich anderen, fesselnderen Gebieten zuwendet. Und dabei wäre eine von Regierungswegen planmäßig ins Werk gesetzte Förderung und Ausnutzung namhafterer inländischer Talente (der vielfältige Reichtum, die Qual der Wahl macht scheinbar gleichgültig gegen ihr Vorhandensein) eine nicht zu unterschätzende Aktivpost der Handelsbilanz, die in musicalibus auf der Ausfuhrseite nicht bloß Operettenkitsch und Tanzschlager zu verzeichnen brauchte.

In einer kürzlich bei F. Steurer, Linz, anonym erschienenen Broschüre, die in dankenswerter Weise ein Lebensbild August Göllerichs, des im Umgang mit Liszt zum tatkräftigen Idealisten Gewordenen, entwirft und dadurch die Erinnerung an ihn bei der Nachwelt wach erhalten will, findet sich folgender, 1889 abgefaßter Passus, der auch jetzt noch nichts von seiner Aktualität

eingebüßt hat: „Bei der ernüchternden Trägheit des heutigen Wiener Musikdusels muß solches Wiedererwachen" — gemeint ist die zunehmende Begeisterung für die Sache Wagners und seiner Kampfgenossen — „jener besten Fähigkeiten echt deutscher Musikliebe, die einst Wien den stolzen Namen einer Musikstadt erringen halfen, mit aufrichtigster Freude von allen jenen begrüßt werden, die an ein neues Aufblühen dieser Fähigkeiten aus der unverfälschten Kraft unseres echten Wienertums glauben. Denn einzig aus den Möglichkeiten des unverdorbenen und mit Recht sprichwörtlich gewordenen Wiener Gemüts, aus dem frohen Aufwallen des Wiener Herzens, nicht aber aus den kalten Zunftgebräuchen des interesselosen und verzopften Musikantentums unseres heutigen, von fremder Art angekränkelten Musikbetriebes, kann der deutsche Musiksinn in Wien seine Auferstehung feiern, kann Wien in der Pflege musikalischen Fortschritts wieder jenen Platz unter den deutschen Städten einnehmen, der ihm kraft der Eigenart seiner besten, heute aber manchmal leider durch moderne Bequemlichkeit allzu sehr eingeschläferten Bürgern gebührt, jenen Platz, den zu erstreben es seinen ganzen Ehrgeiz anzuspornen hat, da in seinen Mauern der größte Meister der Tonkunst — Anton Bruckner — schafft, leidet und duldet! — —"

Möge man maßgebenden Orts diese Worte lesen und beherzigen gerade nun, wo den Menschen im Rundfunk das denkbar wirksamste, weitestreichende Propagandamittel geschenkt wurde, um alt und jung, Produzierende wie Reproduzierende über Stadt- und Landesgrenzen hinaus bekanntzumachen. Eine vorausblckende künstlerische Rundfunkleitung kann da in der Erkenntnis, daß andere Zeiten andere Sitten mit sich bringen, daß sich das Konzertegeben in der bisherigen Form aus verschiedenen Gründen zu überleben beginnt, höchst Segensreiches und Vorbildliches leisten. Mit der Sendung vom „Österreichischen Komponistenbund" aus Werken seiner Mitglieder zusammengestellter Programme wurde diesbezüglich in Wien bereits ein vielversprechender Anfang gemacht, und wenn die Auswahl des Aufzuführenden eine sorgfältige ist, seine Gruppierung geschmackvoll und einheitlich erfolgt, kann eine günstige Wirkung für Hörer und Autoren nicht ausbleiben. Dann wird auch die Kritik nicht umhin können, von diesen Darbietungen Notiz zu nehmen, und an mir, der ich dank günstiger, ruhiger Lage meiner Wohnung in der Nähe des Großsenders die Übertragungen sehr klar und stark vernehme, soll es künftig nicht fehlen, darüber zu berichten, sofern noch Unbekanntes bzw. Unbekannte zu Gehör kommen, die eine Würdigung beanspruchen dürfen.

Unterrichtswesen

Aus dem Schulmusikunterricht. Mehrfach habe ich als Hauptgesichtspunkt für den Schulmusikunterricht die „Erziehung zum Hören" betont. (Vgl. meinen Vortrag auf der pädagogischen Tagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in Halle 1926, abgedruckt in Rhein. Volkswacht, Beilage „Musik" XXI/XXII, und „Erziehung zum Hören" in Monatsschrift der vereinigten rheinisch-westfälischen Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangvereine, 11. Jahrg., Heft 10.) Einige Beispiele mögen zeigen, auf welche Weise Schüler dabei zu selbständigem Urteil kommen. Bei Gelegenheit der Beethovenfeier nahm ich in einer Untertertia Beethovensche Werke durch, ließ auch solche durch die Schüler selbst spielen. So trug einer den ersten Satz der Mondscheinsonate vor. Durch Nachfrage stellte ich fest, daß den übrigen der Name des Stückes unbekannt sei. Ich stellte nun die Aufgabe, eine passende Überschrift zu erfinden. In solchen Fällen frage ich eine Anzahl Schüler hintereinander, ohne zu den Antworten zunächst Stellung zu nehmen; die Beeinflussung durch den Lehrer ist dann denkbar gering. Es kamen nun an Vorschlägen: „Wiegenlied" (das sofort von anderen unter Hinweis auf die zahlreichen Mollklänge zurückgewiesen wurde), „Träumerisch", „In der Dämmerung", „Um Mitternacht". Es ist deutlich, wie alle diese Bezeichnungen um einen Stimmungsmittelpunkt

kreisen, den auch der Name „Mondscheinsonate" andeutet. Es ist selbstverständlich, daß als weiteres versucht wurde, die Gründe der Stimmung in der besonderen Art von Harmonie, Melodie, Begleitung zu erkennen. Derselben Klasse führte ich auf einem Schallapparat die Egmont-Ouvertüre vor. Ich wollte auch ein größeres Werk von Beethoven erklingen lassen, trotzdem die Form noch über den Standpunkt der Klasse hinausging. Zunächst wurden die geschichtlichen Grundlagen des Dramas, die den Schülern bekannt waren, kurz wiederholt. Nach dem Vorspielen empfanden sofort eine ganze Anzahl Schüler den Schluß als befremdend, da er doch mit seinen festlichen und sieghaften Klängen dem tragischen Ausgange Egmonts nicht entspräche. Hinweise auf die spätere Befreiung der Niederlande und den Schluß des Goetheschen Dramas brachten dann die Lösung.

Ein letztes Beispiel aus dem Unterricht einer Untersekunda. Auch diese Klasse hatte, wie die Untertertia, im ersten Jahre systematischen Musikunterricht. Beide Male nahmen ausführliche Besprechungen des Motivs, seiner Veränderungsmöglichkeiten, seines Aufbaus zu Melodieformen usw. den Hauptraum ein. Auf Wunsch des Deutschlehrers schloß ich daran in der Untersekunda eine Besprechung der Meistersinger von R. Wagner an. Naturgemäß stand im Mittelpunkt die Behandlung des Leitmotivs, seine Beziehungen zu Inhalt und Formen. Als Schluß der mehrstündigen Durchnahme, die eine erstaunliche Fähigkeit der Schüler zum Auffassen und Behalten gehörter Motive bewies, spielte ich das Vorspiel. Bei der Besprechung äußerten dann Schüler die Ansicht, daß dieses Vorspiel wesentlich auf die Festwiesenszene hinziele. Dieser lediglich auf Grund des Hörens gefaßte Gedanke fand seine schönste Bestätigung in den eigenen Erläuterungsworten Wagners, die ich auf Grund dieser Anregung hervorsuchte und später vorlas.

Diese kleinen Beispiele sind ein Gegenstück zu den Erfahrungen, die ich im vorigen Hefte der Zeitschrift gab. Sie zeigen, wie manches der Schulmusikunterricht für die Erfassung formaler und inhaltlicher Probleme beitragen kann trotz der geringen Stundenzahl (eine Wochenstunde) und trotz der großen Klassen (30—40 Schüler, ja vielfach noch mehr). Dabei ist man der Teilnahme und Mitarbeit aller Schüler sicher, nicht nur der „musikalischen". Wieviel leichter hätte es da der Privatmusikunterricht! Auch heute noch ist die Mahnung nötig, die Johanna Kinkel in ihren „Briefen an eine Freundin über Klavierunterricht" schrieb: „Wenn jeder, der täglich ein paar Stunden auf die musikalische Technik wendet, davon nur eine halbe dem Studium seiner Kunst zuwendete, so würde sich die kleine Einbuße an Fingergeschwindigkeit reichlich belohnen." Es ist zu hoffen, daß durch die neuen Unterrichtsbestrebungen ein endgültiger Wandel in dieser Richtung eintritt.

Dr. Paul Mies-Köln.

Musik im Leben der Völker

Eröffnung der internationalen Ausstellung in Frankfurt a. M.

Frankfurt darf von sich rühmen, die am internationalsten fühlende oder doch geleitete Stadt in Deutschland zu sein. Als solche konnte sie auch mit Erfolg wagen, politische Vertreter des Auslandes zur Eröffnung ihrer internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker" einzuladen, und es fehlte denn auch keines gerade der ehemals feindlichen Länder. So gab es denn eine feierliche Eröffnung im festlich geschmückten Opernhause mit Reden über Reden. Der Internationalität der Musik, dem Esperando der Welt der Empfindungen, wie sich der Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt, Dr. Landmann, ausdrückte, wurde reichlich gedacht. Anderenteils stellten die Vertreter der Länder die Verdienste ihres Volkes um die Musik in den Vordergrund. So machte der von Belgien geltend, daß sein Land nicht weniger als viermal

entscheidend in die Musikgeschichte eingegriffen habe, im 15., 16., 18 und 19. Jahrhundert, wobei von der Zweistämmigkeit Belgiens allerdings nicht die Rede war. Für Deutschland sprachen sogar zwei Vertreter, einerseits der preußische Kultusminister Becker als auch Minister Stresemann, der dabei eine fröhliche Attacke gegen das Überhandnehmen der Jazz- und Neger-Rhythmen ausführte. Da keine Vertreter einer Neger-Republik zugegen waren, war die Internationalität des Empfangs also keineswegs gefährdet, der Redner hatte auch gerade mit diesem Angriff bedeutenden Erfolg. Stürmisch wurde gleich der französische Kultusminister Monsieur Herriot empfangen, herzlicher als irgend einer der Redner bei seinem Abtreten. Wie wäre es, hielte man einmal in Deutschland einen Kongreß für nationale Würde ab! Übrigens sprach Heriot ganz famos, erinnerte daran, daß gerade die nationalsten Komponisten auch die internationalsten seien und sprach mit Bedeutsamkeit aus, daß, „wer das Recht haben wolle, sich international zu nennen, zuerst national sein müsse". Ein neben mir sitzender Kollege stieß mich an und sagte „das sei ja gerade auch das Programm unserer Zeitschrift", und ich konnte nur rasch sagen, daß es ganz gut sei, wenn den Deutschen Selbstverständlichkeiten von Ausländern, und zwar gerade von Franzosen gesagt würden. Auch weitere Länder hatten ihre Vertreter, so Österreich, Ungarn, Polen, Italien u. a.

Die Musik stellten bei diesem Empfang Deutschland, Frankreich und die Tschechoslovakei, das erste Land durch den Vortrag des Meistersingervorspiels von seiten des Frankfurter Opernorchesters unter Leitung von C. Krauß; das zweite durch den der dritten Leonoren-Ouvertüre durch das Orchester des Konservatoriums, Paris, und das letzte durch den langsamen Satz aus Smetanas berühmtem Streichquartett, gespielt von den „Böhmen". Von den Franzosen einmal Beethoven zu hören, lohnt. Der Unterschied zwischen den beiden Völkern und ihrer Musikauffassung drängt sich da ohne weiteres auf; der ganze Klang des französischen Orchesters ist anders, weit heller und schärfer, rationalistisch klar. Einigem, wie dem ersten Teil der Einleitung, kommt dies zustatten, andererseits fehlt uns aber sehr viel. Von dem Aufbau des großen Orchester-Crescendos im Allegro war kaum etwas zu spüren. Die Franzosen unter Leitung von Ph. Gaubert begannen gleich mezzoforte und fanden weder für die Steigerung noch für die Explosion den entsprechenden Vortrag. Abends hörte man von dem Orchester unter der gleichen Leitung im ersten Festkonzert Berlioz' phantastische Sinfonie. Das Bezeichnendste war für mich der Vortrag des Hauptthemas, nämlich derart innerlich belebt und erregt, wie ich es noch von keinem deutschen Dirigenten, weder von Nikisch, B. Walter oder Furtwängler usw. gehört habe. In Deutschland mißversteht man das Thema sehr häufig, weil es viel zu nebensächlich gespielt wird. Verwundert war ich hingegen, daß die Franzosen die Ballszene nicht mit größerer Delikatesse spielten. Wir geben sie entschieden feinnerviger und vornehmer. Im ganzen war aber der Vortrag dieser Sinfonie der Höhepunkt der musikalischen Veranstaltungen an diesem ersten Tage. Höchste französische Akkuratesse, Feinheit des Anschlags beim stärksten Forte bewies dann Alfred Cortot beim Vortrag des vierten Klavierkonzertes von Saint-Saëns.

Zwischen Empfang im Opernhause und einem luxuriösen Bankett war der leider nur zu flüchtige erste Besuch der Ausstellung eingeschoben. Diese ist, das lehrte schon ein flüchtiges Durchgehen der ungemein ausgedehnten Ausstellung, wirklich ein großes Unternehmen, ebenso interessant wie lehrreich. Nicht nur einzelne Länder haben ausgestellt, sondern selbst einzelne Städte, man kann Dinge kennen lernen, die man noch nie gesehen hat. Vor allem herrscht wirkliche Systematik. Von der Musik der Urvölker bis auf unsere Periode, die in der Ausstellung von Jazz-Orchestern einen gewissen „Höhepunkt" aufweist, durchläuft man geschichtlich die verschiedensten Epochen. So zu sagen alles in der Musik dürfte sich an Hand dieser Ausstellung studierend erschauen lassen und man brauchte Tage, um den richtigen Gewinn daraus ziehen zu können. Hoffen wir vor allem eines, daß durch diese Internationale Kulturausstellung auf dem Gebiete der Internationalsten aller Künste die Völker sich gerade auch in ihrer Verschiedenheit erkennen und verstehen lernen, wobei wir noch einmal an Herriots Worte erinnern wollen, daß nur der das Recht hat, sich international zu nennen, der zuerst national ist.

A. Heuß.

Zu unserer Musikbeilage

Wir freuen uns, diesmal unseren Lesern vor allem den Freunden guter Hausmusik, mit drei von Josef Haydn bearbeiteten schottischen Liedern etwas besonders Schönes vorlegen zu können. Die Lieder sind der in einigen Wochen im Steingräber-Verlag erscheinenden Auswahl-Sammlung Haydnscher Bearbeitungen schottischer und keltischer Melodien, herausgegeben von Dr. Engelke, entnommen und stellen mit ihrer frischen, naturgewachsenen Melodik in der Meisterbearbeitung Haydns eine besonders glückliche und reizvolle Verbindung von Kunst und Natur dar. Die Haydnschen Bearbeitungen englischer Melodien sind bei uns wenig bekannt geworden. Sie entstanden teilweise während Haydns erstem englischen Aufenthalt auf Bitten des englischen Verlegers Napir, der damals ein englisches Volkslieder-Sammelwerk herausgab, teilweise für ein späteres Konkurrenz-Unternehmen, für welches auch Beethoven, Hummel, C. M. v. Weber u. a. Bearbeitungen beisteuerten. Die vielfach unmöglichen Texte — ein Hauptgrund, daß sich die Lieder in Deutschland nicht einführten — veranlaßten Dr. Engelke, diese vor allem durch Lönssche Texte zu ersetzen, zumal „sie offenkundig auf dem Grunde schottisch-englischer Vorbilder erwachsen sind", und worüber man das Nähere in dem Vorwort zu der Sammlung nachlesen kann. Die Texte der von uns hier gebotenen Lieder sind indessen schottischen Ursprungs, und zwar die beiden ersten von Burns. Das erste ist ein echtes Hochlandlied, sowohl textlich wie musikalisch mit seiner weitgespannten, kühnen Melodie, die gelegentlich sogar an Wagners „Holländer" erinnert. Das zweite, von einer intensiven h-moll-Melodie (3teil. Liedform) könnte fast von Schubert stammen, man denkt etwa an die Müllerlieder, während das dritte ein Soldatenlied ist, dessen Text und Melodie geradewegs die Zeiten des letzten Krieges ins Gedächtnis zurückrufen.

Neuerscheinungen

Richard H. Stein: Tschaikowsky. 8°, 508 S. In der Sammlung „Klassiker der Musik". Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin 1927.

Franz Jos. Ewens: Anton Eberl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte in Wien um 1800. 8°, 124 S. Mit einem Bild und Notenbeigaben. Wilh. Limpert-Verlag, Dresden 1927.

Josef Zuth: Simon Molitor und die Wiener Gitarristik (um 1800). Gr. 8°, 85 S. und IX S. Bilder und Faksimiles. Anton Goll, Wien 1927.

Hans Hoffmann: Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Johann Gottlieb Graun und Carl Philipp Emanuel Bach. 8°, 179 S. und einem Anhang. Gedruckt als Dissertation. Auslieferung bei Walter G. Mühlau, Kiel, Brunswieker Str. 29a. 1927.

José Subirá: Una Opera Espanola del Siglo XVII. Capítulo desglosado del libro La música en la casa de Alba. Gr. 8°, 50 S. Madrid, Paseo de San Vicente 20, 1926.

Lydia Knayer: Der Weg zum Sologesang. Praktische, gemeinverständliche Anleitung für Laien und Schüler. Mit 6 Zeichnungen. 8°, 59 S. Verlag von Adolf Köster, Berlin W 35. 1927.

Rudolf Predeck: Der Sänger. Erlebnisse und Ergebnisse aus dem deutschen Männergesang. 8°, 48 S. Druck der Aschendorffschen Verlagsbuchhandl., Münster i. W. 1926.

Karl Hoede: Friedrich Schneider und die Zerbster Liedertafel. Zur Hundertjahrfeier 1927. 8°, 98 S. Mit Bildern. Verlag der Liedertafel Zerbst. 1927.

Gerhard von Keußler: Die Berufsehre des Musikers. 8°, 23 S. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1927.

Der schaffende Musiker. Mitteilungen der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Nr. 1. Mai 1927. Enthält: Geschäftsberichte über das Geschäftsjahr 1926: 1. der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer; 2. der Anstalt für musikal. Aufführungsrecht (Afma); 3. der Abteilung für mechanisches Urheberrecht. Ferner: Revisions-Bescheinigungen, Vergleichende Tabelle der Jahresergebnisse usw.

Rudolf Hänsch: Der Liedermeister Carl Friedrich Zöllner (1800—1860). Eine Darstellung seines Lebens und Wirkens nach Briefen und zeitgenössischen Quellen. Für das deutsche Volk und die Freunde des deutschen Männergesangs. 8°, 151 S. Mit Bildern. Wilh. Limpert-Verlag, Dresden 1927.

Ernst Rabich: Die Entwicklung der Oper. 8°, 76 S. und einem Namenregister. Heft 72 des Musikal. Magazins. Hermann Beyer & Söhne, Langensalza 1926.

Max Koch (Breslau): Beethoven der Kämpfer. Gedenk- und Mahnrede bei der Beethoven-Feier der Breslauer Sängerschaft „Leopoldina". 8°, 43 S. Heft 1146 von Friedr. Manns Pädagog. Magazin, Ebenda 1927.

H. Pestalozzi: Geheimnisse der Stimmbildung. Neue Beobachtungen und Erfahrungen. 8°, 12 S. Gebr. Hug & Co., Zürich-Leipzig 1927.

Albrecht Tausing: Die Sängerstimme, ihre Beschaffenheit und Entstehung, ihre Bildung und ihr Verlust. 8°, 200 S. und 15 Abb. 2. neu bearb. und vervollst. Aufl. J. G. Cotta'sche Buchhandl. Nachf., Stuttgart u. Berlin 1927.

Richard Benz: Die Stunde der deutschen Musik. II. Bd. Gr. 8°, 526 S. Eugen Diederichs, Jena 1927.

Wolfgang Graeser: Körpersinn. Gymnastik, Tanz, Sport. 8°, 149 S. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandl., München 1927.

Besprechungen

DEUTSCHES MUSIKJAHRBUCH, IV. Band (1926/27). Herausgeg. von Rolf Cunz. 8*, 172 S. Verlag von Th. Reißmann-Grone GmbH. in Essen.

Der besondere Wert dieses Jahrbuchs besteht darin, daß es sich mit den vorwiegend unser deutsches Musikleben angehenden Fragen auseinandersetzt. Unter diesem Gesichtspunkt schließen sich die etwa dreißig Einzelaufsätze, in denen unsre besten Autoren zu wichtigen Gegenwartsproblemen Stellung nehmen, zwanglos zu einer höheren Einheit zusammen. Sie eröffnen dem Leser weite Ausblicke und bieten reiche Anregung zum eignen Weiterspinnen der vorgetragenen Gedanken, so daß jeder im Musikleben stehende — er sei selbst mittätig oder nur beobachtend — nach ihnen greifen sollte. Die Themen beziehen sich einerseits auf allgemeine musikkulturelle Gegenstände (F. Max Anton, Arbeitsgemeinschaft der deutschen Musikstädte; Moser, Zwischen Kultur und Zivilisation u. a.), sodann auf Angelegenheiten des öffentlichen Musiklebens (Keußler, Das Zeitmaß bei Bach; Hernried, Orchestersorgen u. a.), ferner werden einzelne geographisch begrenzte Gebiete Deutschlands (Württemberg, Pommern, der Osten) einer speziellen Betrachtung unterzogen und endlich erfahren hier verschiedene lebende Komponisten (Waltershausen, H. Unger) zum ersten Male eine biographische und ästhetische Würdigung. Auch die zusammenfassenden Rückblicke auf Musikfeste von 1925/26 geben wertvolle Aufschlüsse. Mit diesen noch keineswegs vollzähligen Hinweisen soll wenigstens andeutungsweise die Vielseitigkeit des inhaltreichen Büchleins beleuchtet werden.

Dr. H. Kl.

RICHARD WICKENHAUSER: Anton Bruckners Symphonien, ihr Werden und Wesen. 3 Bde., 146, 146 u. 100 S. Reclams Universalbibliothek.

Was der Verfasser im ersten Satz des Vorwortes verspricht — keinen geistreich tuenden, mystisch verschwommenen Schwatz geben zu wollen — das hält er treulich. Gründlichkeit, Klarheit und eine bei aller immer wieder auflodernden, liebevollen Begeisterung für den Gegenstand doch ruhig sich gebende Sachlichkeit, die aus gründlicher Kenntnis des äußeren Lebens Bruckners, sowie seines so einziggearteten inneren Werdens und aus der tieferfühlten Erkenntnis des Wesens seiner Musik sich ergibt, bilden den Grundzug dieser Erläuterungen. Eine Betrachtung über den Formenbau der Brucknerschen Symphonie leitet das Werk ein; das Besondere, das Brucknersche, wird klar und faßlich dargestellt; die Verbindungen mit Vergangenheit und Brucknerscher Gegenwart werden aufgezeigt. Eine Tafel der wichtigsten Lebensereignisse, sowie die Angabe der benutzten Literatur leitet zur Analyse der einzelnen Symphonien und des Te Deum über. Jeder Analyse dient eine kurz aber gründlich gehaltene Entstehungsgeschichte des betreffenden Werkes als Einführung. Die Analysen selbst sind von der üblichen Art durchaus verschieden; sie leisten wirklich, was sie leisten wollen: einen umfassenden Überblick über den Grundriß der Formen, über Harmonik (der Verfasser ist meines Wissens der erste, der die so einfache Erkenntnis über den Anfangsakkord des Scherzos der 9. Symphonie ausgesprochen und damit der Faselei darüber ein Ende gemacht hat) und Instrumentation zu geben. Jeder, der an der Hand von Wickenhausers Buch die Brucknerschen Symphonien durcharbeitet, muß zur verständnisvollen Klarheit über ihre Gestaltung und ihr Wesen gelangen. Glaube doch niemand, daß es möglich sei, in die Tiefen der Kunst mühelos einzudringen: auch dieses Himmelreich leidet Gewalt. Alles in allem: Wickenhausers Schrift kann allen, denen es mit Bruckner ernst ist, auf das wärmste empfohlen werden.

Richard Wetz.

J. JEANNIN: Études sur le Rythme Grégorien. Gr.-8°, 234 S. Etienne Gloppe, Lyon 1926.

Ein hochinteressantes Buch! Dom. Jeannin, der Verfasser eines dreibändigen Werkes über die syrische Musik, von dem bisher der erste Band im Druck erschienen ist, hat die darin über den gregorianischen Choral handelnden Kapitel herausgehoben und zu vorliegendem Buch vereinigt. Von diesem können hier natürlich nur die allgemeinen Grundrisse wiedergegeben werden. Der I. Teil geht aus von den Grundformen rhythmischer Bewegung: lang-kurz und kurz-lang, und er zeigt hierauf, daß sich diese Rhythmik auch in den Neumen widerspiegelt und damit dem gregorianischen, d. i. altchristlichen Choral, ein mensuraler Charakter eignet. Dieser Teil der Beweisführung veranlaßt den Verfasser, mehrfach sowohl gegen Peter Wagner (Neumenkunde) wie gegen die Solesmer Schule (besonders Dom Mocquerau und Paléographie musicale) Stellung zu nehmen; der Verfasser, selbst Benediktiner, hält sich also sehr unabhängig von der Benediktinischen Tradition. Der II. Teil handelt davon, daß der gregorianische Choral weniger von der Kunst der griechisch-römischen Antike, als vielmehr von der der alten orientalischen Liturgie beeinflußt ist. Es werden aber fast nur die Vergleichspunkte zugunsten der Choralrhythmik herausgegriffen, gemäß der Vorliebe, mit der die Franzosen überhaupt gerade dieses Einzelgebiet bebauen. — Nun sind wir der Meinung: Wären die Forschungen vor allem auf eine eingehende melodische Vergleichung zwischen gregorianischem Choral und orientalisch-liturgischen

Melodien aufgebaut — und zwar unter Einbeziehung der Entlehnungen aus dem alten synagogalen Gesang, welche der viel in Jerusalem tätig gewesene A. Z. Idelsohn eingehend dargelegt, Jeannin aber leider außer acht gelassen hat —, so wäre der Gewinn weit ausgiebiger gewesen, als es bei dieser aprioristischen Übertragung unserer abendländischen Theorie von der zweifachen rhythmischen Bewegung auf die orientalische Musik der Fall war. Freilich würde der Verf. dann den Neumen bzw. dem gregorianischen Choral wohl nicht mehr in so ausgedehntem Maße, wie es in dem Buche geschieht, eine mensurale Deutung geben; dafür würde die Beweiskraft noch verstärkt werden für das, was am gregorianischen Choral tatsächlich mensural aufzufassen ist. Über die Stellungnahme speziell Peter Wagners zu den gegen ihn gerichteten Ausführungen des Buches siehe in „Zeitschr. für Musikwiss." VIII (1925/26), 591ff. das von P. Wagner gefertigte Referat über Jeannins ersten Band der „Mélodies Liturgiques Syriennes et Chaldéennes usw." — Leider ist dem vorliegenden Buch Jeannins kein Index beigegeben, der sogar sehr notwendig wäre. Dr. O. Ursprung.

JOSEF BRAUNSTEIN: Beethovens Leonore-Ouvertüren. Eine historisch-stilkritische Untersuchung. 8°, 160 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

„Unter voller Berücksichtigung des historischen Moments, namentlich auf Grund einer stilkritischen Betrachtung die Frage der Chronologie der drei Leonore-Ouvertüren einerLösung näherzuführen", das ist die Aufgabe, die sich der Verfasser dieser Arbeit gestellt hat. In exakter und doch klarer Form ist ihm dabei der Beweis gelungen, daß die übliche Numerierung auch die Reihenfolge der Entstehung angibt, entgegen der Ansicht Nottebohms. Aber nicht nur das Resultat an sich ist von Interesse, sondern auch die Art seiner Gewinnung. Neben den vielen Einzeluntersuchungen erscheint mir besonders wertvoll der Versuch, die Formen der Ouvertüren aus den sich kreuzenden formalen und programmatischen Ideen Beethovens zu erklären. Ich kann die Arbeit jedem ernsthaften Musikfreund, besonders aber jedem Musiklehrer empfehlen. Die eindringliche Beschäftigung mit einem derartigen Problem wird auch für andere, einfachere den Blick schärfen.

Es ist eine Laune des Schicksals, daß zur gleichen Zeit mit der Arbeit Braunsteins, die das Problem zweifellos zu einem gewissen Abschluß bringt, aus dem Archiv der Firma Breitkopf & Härtel eine Abschrift der Leonore-Ouvertüre 2 bekannt wird, die vielleicht deren endgültige Form darstellt. Es sei hier auf die Arbeit von W. Lütge im Jahrbuch „Der Bär 1927" und auf eine Arbeit von Braunstein „Gibt es zwei Fassungen von der Ouvertüre Leonore Nr. 2" (Zeitschrift für Musikwissenschaft 1927, Heft 6) hingewiesen. Dr. Paul Mies-Köln.

RICHARD KÖTZSCHKE: Die Geschichte des deutschen Männergesangs. Wilh. Limpert-Verlag. 8°, 311 S. Dresden 1927.

Dem Verfasser ist es nicht nur gelungen, eine tief durchgedachte Geschichte des deutschen Männergesangs und seiner Vereine zu schreiben, sondern dieses Werk erfüllt auch in allgemein musikalischer und ästhetischer Hinsicht hohe Ansprüche. Wir sind dankbar dafür, daß dem deutschen Männergesang endlich einmal sine ira et studio zu Leibe gegangen wird, ohne daß der Verfasser — selbst ein begeisterter Sänger — es an Wärme und positiver Einstellung für diese eigenartige Kunstgattung fehlen ließe.

Von diesem Gesichtspunkte aus gewinnen gerade die Kapitel über den deutschen Sängerbund, die Arbeitersängerbünde, die ausländischen Chöre und „Urteile und Ausblicke" besondere Bedeutung. Offen und frei bekennt sich der Verfasser zu Anschauungen, die leider noch lange nicht vom Gros der begeisterten Sangesfreunde geteilt werden, er spricht ernste Worte auch zur akademischen Sängerschaft, die ja die einst innegehabte Führung im Männerchorwesen schon längst an andere bürgerliche Vereine hat abtreten müssen und soeben im Begriff ist, als ernst zu nehmender Kunstfaktor aus dem Kreise deutscher Männerchöre völlig auszuscheiden. — Man kann nur wünschen, daß Kötzschkes Buch in allen sangestüchtigen Kreisen gelesen wird. Es wird sicher dazu beitragen, den schönen, echten Männergesang aus den Niederungen der Liedertafelei auf eine allseitig anerkannte künstlerische Höhe zu führen.

Dr. H. Thierfelder-Berlin.

FRIEDRICH LEIPOLDT: Gesamtausgabe des Kunstgesanges. Praktische Übungen mit neuen Vokalisationsliedern für jeden Tonbildungslehrgang. op. 9. Band 5/6: Schwellton, Deklamation, Konsonantion, Mittelstimme, Geläufigkeit, Übungsbeispiele. gr. 8°. Dörffling und Franke, Leipzig 1927.

—: Übungslieder (Konsonantionslieder) für den Gesangunterricht. op. 14. Carl Merseburger, Leipzig.

Für die Beurteilung verweise ich auf die Besprechungen der früheren Abschnitte der Gesamtschule in den Heften 1925, I und X, sowie 1926, I und XII. Die neuen Übungslieder zeigen wieder durchempfundene Musik und Klangsinn; im Methodischen kommt aber auch hier so gut wie alles auf die Geschicklichkeit des Lehrers an, wie es der Verfasser auch selbst ausspricht. Der Stoff wird vielseitig ausgebaut; das Entwickeln der Singstimme von oben her — wenn auch besser nicht von so hoher Höhe — und der gepflegte Zusammenhang mit der Sprechstimme, dies am besten an der Hand von guten Dichtertexten, erscheint dabei wesentlich. Martin Seydel.

LUDWIG RIEMANN: Das Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge, Heft II. Ernst Bisping, Musikverlag, Münster i. W.

Dem Verlag sei gedankt, daß er den II. Teil des Werkes L. Riemanns so schnell dem I. Teil folgen ließ. In diesem II. Heft führt Riemann seine pädagogisch meisterhaft aufgebaute Kunst der harmonischen Analyse bis zu den modernsten Problemen weiter: Farbenverwandtschaft, Terzentonalität, verschleierte und unbestimmte Tonalität, Befreiung vom alten tonalen System; Quarten-Ganzton- und Halbton-Tonalität, lineare Tonalität usw. werden behandelt. Mit Sorgfalt und Feingefühl sind die Beispiele ausgewählt. Von den einfachen 5-Ton-Übungen Czernys bis zu der modernsten Vieltönigkeit (Debussy, Karg-Elert, Wellesz usw.) ist eine lückenlose Entwickelungslinie gezogen, die in gleicher Klarheit und Gründlichkeit in keinem zweiten Lehrbuch der Analyse zu finden ist. Mit diesem letzten Werk hat der kürzlich verstorbene Verfasser sich selbst ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Prof. J. Achtélik.

HUGO LEICHTENTRITT: Musikalische Formenlehre. Dritte, beträchtlich erweiterte Auflage. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Der anerkannt hohe Wert dieser Formenlehre wird in der dritten Auflage noch gesteigert durch die Hinzufügung mancher neuer Gesichtspunkte in Text und Anmerkungen und durch die Anfügung zweier neuer Kapitel: Bruckner, VIII. Sinfonie und Schönberg, „Drei Klavierstücke", Op. 11, eingehend analysiert. Besonders das Schönberg-Kapitel wird manchem willkommen sein; ist doch daraus klar zu ersehen, daß die Musik Schönbergs, wie wir es immer behaupteten, rein konstruktiver Natur ist; daß ihr Hauptreiz darin besteht, musikalisch einfachen, oft sogar belanglosen Einfällen durch künstliche Verzerrungen und Verrenkungen ein interessantes Aussehen zu verleihen, das den musikalischen Wert der Einfälle nicht zu heben, höchstens den technischen Wert zu beeinflussen imstande ist. Bruckner-Schönberg! Eine lehrreiche Gegenüberstellung! — Hochzuschätzen ist die durchgeführte Beibehaltung der Seitenzahlen 1—384, so daß diese 3. Auflage ohne Schwierigkeit neben der zweiten zu gebrauchen ist. Eine Sonderausgabe der Bruckner-Schönbergkapitel wäre der Erwägung wert. Prof. Jos. Achtêlik.

FOLK DANCES OF THE WORLD — danses populaires de tous pays. Oxford University Press (Humphrey Milford), London.

Die Oxford University Press gibt eine Reihe von alten Volkstänzen verschiedener Völker in einer Ausgabe für Klavier zu zwei Händen heraus, die einen Einblick in die eifrige Pflege der Volksmusik in den britischen Ländern gestattet. Von dieser Pflege weiß man bei uns so gut wie nichts, obgleich es den Kennern moderner englischer Musik bekannt ist, daß diese von der Volksmusik befruchtet wird. Es liegen 16 Hefte mit je 1 bis 2 Stücken zur Besprechung vor. Bearbeitungsmethode und Klaviersatz sind im Stil sehr verschieden, was an sich kein Fehler ist, da es kein alleinseligmachendes Prinzip für die Bearbeitung von Volksmelodien gibt und die Melodien selbst ganz verschiedenen Sphären entstammen. Gerade die Bearbeitungen der bedeutendsten unter den Herausgebern sind die denkbar einfachsten und anspruchslosesten, aber dennoch von großem klanglichen Reiz. Solcher Art sind die französischen Lieder, für die der Altmeister Vincent d'Indy zeichnet, als Volksliedherausgeber und -Neubeleber („Symphonie sur un thème montagnard") wohlbekannt, die schottischen von Marjorie Kennedy-Fraser, deren „Hebridenlieder" ein Standwerk der Volksliedkunde sind, die holländischen von Willem Pijper. Ein irisches „Liebeslied" ist offenbar kein eigentlicher Tanz, erinnert in der Melodie sogar auffällig an eine der Totenklagen, die Referent in seiner Volksliedersammlung zum erstenmal in Deutschland veröffentlicht hat. Die Bearbeitung von E. J. Moeran hat aus ihm ein künstlerisches Stimmungsbild gemacht, das an die feinsten Impressionen von Debussy heranreicht. Auch die griechischen Volkstänze von Poniridy vereinigen noch autochthone Eigenart mit ungezwungener, für den Mitteleuropäer noch genießbarer Interpretation, während die rumänischen von Filip Lazar und vollends die polnischen von Karol Szymanowski an eigenbrödlerischer Verzerrung mit den unerfreulichsten Volksliedmißhandlungen von Bartok, Stepan u. a. wetteifern. Nach den Vortragsvorschriften und Fingersätzen zu urteilen, scheint die Ausgabe auch für Lernende der untersten Stufen bestimmt zu sein, denen damit in nachahmenswerter Weise ein gutes Melodienmaterial in geschmackvoller Aufmachung in die Hand gegeben wird. Der in englischer und französischer Sprache gegebene Titel der Sammlung läßt eine Fortsetzung erwarten, die, wenn das Werk kein Torso bleiben will, auch eine gute Auswahl alter deutscher Volkstänze wird bringen müssen. Dr. Heinrich Möller.

RICHARD WINTZER: op. 29. Jungnickel-Lieder für eine Singstimme und Klavier. Ries und Erler, Berlin.

Der Komponist hat hier mit seltenem Glück der Wesensart des Dichters nachgespürt und so entstanden acht ganz treffliche Werkchen, die trotz des erstickenden Überflusses an Liedern sehr willkommen sein werden. Ihre Vorzüge sind frische Erfindung, fein gebildeter, moderner Klangsinn, geschickter kontrapunktisch zart durchwobener Klaviersatz und Sangbarkeit; mit besonderem Geschick ist eine Verbindung volkstümlicher Art mit moderner Gestaltungskunst erreicht. Die Vorliebe für auf die Dauer etwas zu süßlich wirkende

hohe Lagen und Vorhaltshäufungen in der Klavierbegleitung trübt gelegentlich etwas den reinen Genuß; doch sollen diese Ausstellungen die Freude, die man sonst an Wintzers lenzfarbener, von Jensens Eigenart leicht angewehter Kunst empfindet, nicht mindern. Ganz besonders reizvoll und durch seine gewählte Harmonik duftig ist „Der küssende Kirschbaum", von einer stillen Trauer durchzogen „Schul-Martha's Begräbnis". Curt Beilschmidt.

CARL PROHASKA: Lieder für eine Singstimme mit Orchester, op. 24. Ausgabe für Gesang und Klavier. Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) Wien-Leipzig.

Mangels jeglicher Instrumentenangabe kann man sich nur schwer ein Bild von der Orchesterwirkung vorliegender Lieder machen. Sicherlich aber werden sie in der Verbrämung durch den Orchesterklang wesentlich gewinnen, und manche im Klaviersatz hervortretende Schroffheit und Ungelenkheit im Satzgefüge dürfte dann an Härte verlieren. Die gesangliche Linie fließt schön deklamiert dahin. Trotz des wenig klangvollen Klaviersatzes drängt sich einem aber unwillkürlich das Gefühl auf, daß der Komponist gar nicht so modern ist, als er sich zeitweilig gebärdet, ja, hier und da treten seine musikalischen Phrasen sogar bis eng an die Grenze des Alltäglichen und Reißerischen heran, und des öfteren begegnet man geradezu hausbacken anmutenden Gebilden. So ist leider der Eindruck dieser vier sich gesucht präsentierenden Lieder trotz mancher guter Eigenschaften ein zwiespältiger. Curt Beilschmidt.

RUDOLF PETERS: Sechs Lieder für Gesang und Klavier, op. 14. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Peters zeigt sich in diesen sechs kurzen Liedern als ein sehr stiller, ernster, in sich gekehrter, echter Musiker. Seine norddeutsch-kühl, aber tief innerlich, ruhig schwingenden Gesänge sind ein schönes Zeugnis reifer, mit warmem Herzen begabter Künstlerschaft. Eine beherztere Auseinandersetzung mit der Moderne ist ihm allerdings anzuraten. Curt Beilschmidt.

ROBERT KAHN: 25 zweistimmige Kanons, op. 78. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Liebenswürdige, kontrapunktisch und harmonisch geschickt aber fast zu schlicht angelegte Liedlein. Der Komponist versteht es, den Charakter des dichterischen Vorwurfes mit wenigen Strichen sehr treffend in der Klavierbegleitung wiederzugeben. Hier und da aufleuchtende witzige Momente machen die freundlichen Stücklein noch schmackhafter, so daß man sie vor allem auch in Chorschulen gern singen und spielen wird. Curt Beilschmidt.

LUDWIG WEBER: Serenade für Flöte, Violine und Bratsche. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Die ohne Opuszahl erschienene Serenade hat viele Vorzüge. Sie ist kein sich mit modernsten Problemen herumschlagendes Werk und wahrt durchgängig soliden Musizierstil. Ihre harmlos-vergnügliche Art nimmt von Anfang an gefangen, und das muntere Wechselspiel der drei Instrumente wirkt, wenn man bedenkt, daß der Komponist auf eigentliche Baßtönung trotz geschickter Ausnutzung der tiefen Bratschenlage verzichten muß, recht angenehm und erfrischend. Der musikalische Inhalt streift etwa Haydn, Niemann und Reger, formt sich aber in der Hauptsache eigenartig — wenn auch nicht sonderlich stark. Das nicht sehr reiche rhythmische, oft zu gleichmäßig dahinplätschernde Leben dieser Serenade hätte freilich durch Anwendung der Variation sowohl in instrumentaler als melodischer Hinsicht wesentlich gewonnen. Auch die häufige Wiederkehr sich ähnelnder Begleitfiguren wirkt zuweilen etwas ernüchternd. Ein kräftigerer Schuß modernen Klanglebens hätte dem Ganzen nichts geschadet, wenngleich man dem Autor deshalb nicht sonderlich gram sein kann. Curt Beilschmidt.

SELIM PALMGREN: 1. Ungdom-Jugend. 6 lyriska pianostycken op. 28, Nr. 5: Der Schwan. 2. Klavierskizzen op. 35, Nr. 4: Tanz-Humoreske II. 3. Ljus och skugga — Licht und Schatten. 6 Pianostycken. op. 51, Nr. 1: Vaterländische Hymne. W. Hansen Verlag, Kopenhagen-Leipzig.

Der Finne Palmgren verleugnet auch in diesen technisch anspruchslosen, weniger fertigen Spielern bequem zugänglichen Stücken seine Sonderart nicht. Stets fesselt eine ausgesprochen nationale Note in Rhythmik und Harmonik. Für seine impressionistischen Neigungen ist der „Schwan" besonders charakteristisch, freilich auch für die Art, wie die beliebte Terzenganztonleiter zur Manier werden kann. Ein feiner Sinn für Humor und Miniatur spricht aus der Tanzhumoreske, deren Thema dem Geist Regerscher oder Haasscher Hausmusik verwandt erscheint.

JOSEPH RINALDINI: Drei Lieder für mittlere Stimme mit Klavier nach Texten von Dehmel, Bierbaum, Dauthendey. Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), Wien-Leipzig.

Die Lieder zeigen blühende Erfindung und eine, von tiefem Pathos beseelte, sich sehr frei bewegende Melodik. Sie werden sich vorzüglich für höheren Bariton eignen, da die Texte, wenigstens der beiden ersten, einen männlichen Interpreten erfordern. Das prachtvoll dithyrambische dritte „Die Amseln haben Sonne getrunken" wird auch einer großen Mezzosopranstimme gut liegen. Während man gegen den Hang des Komponisten, die Harmonien zu mischen und zu kreuzen, nichts einwenden kann, so lange daraus gute und erwünschte Wirkungen entspringen, so fragt man sich doch, warum er im ersten Lied (S. 3 oben) plötzlich in einen solchen Paroxysmus verfällt, daß er schreiende Sekundakkorde, die fast nach Druckfehlern schmecken, in breitester Folge daherlärmen läßt. Der Herbststurm war ja schon genügend geschildert. Sonst fehlt dem Tondichter doch das Maß nicht. Theodor Raillard.

PAUL GRAENER: Suite für Violine und Klavier, op. 64. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Aus den fünf gut aufeinander abgestimmten Sätzen klingt schöner alter Suitengeist. Dankbar für beide Spieler bei maßvoller Verwendung der Mittel wird das aus innerer Musizierfreudigkeit entstandene Werk sicher viel Freude finden.

Georg Kiessig.

FELIX PETYREK: Suite (über den Namen Szegoe) für Klavier („Der Klavierübung vierter Teil [1924]), Universal-Ed. Wien-New York.

FRIEDRICH WILCKENS: Vier Tänze für Klavier, Ebenda.

MAX BUTTING: Fantasie für Klavier op. 28 und Vier Klavierstücke (1925) op. 31, Ebenda.

„Neue Musik". Ich stelle Wilckens voran. Er gibt von allen drei die einzige Musik, hat Blut, Temperament, Rhythmus, Phantasie. Es bedarf nicht der Vorbemerkung, daß diese vier Stücke unter den — unverbindlichen — Titeln „Aufruhr", „Gesichte", „Schrei" und „Hexe" bereits getanzt sind, um die Richtung von Wilckens' kräftiger musikalischer Phantasie und knapper formaler Gestaltung aufs Szenische, Bildhafte sehr deutlich zu fühlen. Das Ganze ist bei starkem impressionistischen Einschlag durchaus al fresco erfunden und ausgeführt, mit entschiedenem Talent und von farbiger Wirkung.

Der Deutschmähre und Schrekerschüler Petyrek ist der geistreichste und gelehrteste Könner dieser Drei. Fünf alte Suitenformen: Toccata, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. Mit kaltem Intellekt, absolut möglichster kakophonischer Querständigkeit, bewußtester Ablehnung jedes Konsonanzbegriffes der „Alten Musik", mit überlegenem kontrapunktischen und formalen Können und ebenso unerbittlich scharfer, wie feiner Zeichnung über den, jedem Satz frei zugrundegelegten musikalischen Buchstaben Es-C-E-G-E (der Familie Dr. Szegoe gewidmet) gestaltet. Doch wem zur Freude, zum seelischen Erlebnis? Altmodische Frage...

Butting von der Berliner Novembergruppe ist der radikalste und revolutionärste der Drei. Den Ernst, den Geist, das Können, das reiche und feine rhythmische und metrische Leben, die sichere formale Gestaltung mit allem schuldigen Respekt ehrlich anerkannt: Musik im Sinne einer seelischen Angelegenheit ist das nicht mehr. Ablehnen oder schimpfen ist leicht und töricht: sehe jeder, wie er's treibe, wo er bleibe, und prüfe sich jeder, wieweit er mit dieser „Musik", die in ihrer bewußten Kriegserklärung an allen Klang — ich meine natürlich nicht: Wohlklang — etwa beim letzten Schönberg anfängt, innerlich mitgehen kann. Auf jeden Fall bleibt sie als musikalisches, mehr noch als geistiges Zeitdokument „Neuer Musik" und problematischer Art interessant.

W. N.

Anzeige von Musikalien

Karel Mengelberg: 7 Stücke für Kinder. Oxford University Press, London. — Die Musik mutet in ihrer skurrilen, oft dreist kakophonen Art geradezu exotisch an. Ob europäische Kinder an ihr aufrichtiges Gefallen finden werden, scheint sehr zweifelhaft. Wir hoffen: nicht. Th. R.

A. Hinnrichs: Maiglöckchen und Junker Reif. Tanzspiel für 16 Kinder von A. Hinnrichs. Kl. A. mit Tanzerläuterung. Theater-Verlag Ed. Bloch, Berlin.

R. Beuß: Zwölf alte Heidetänze aus der Lüneburger Heide gesammelt. Kl. A. mit Tanzbeschreibung. Ebenda.

Bernhard Schneider: op. 53. Aus güldnem Brunnen. 33 deutsche Volkslieder für gem. Chor (3—5st., Wechselgesänge, Soli mit Chor) Steingräber-Verlag, Leipzig.

M. Enrico Bossi: Salve Regina, a due voci bianche ed organo (od armonio). Guglielmo Zaniboni, Padua.

—: Surrexit Pastor bonus. Motetto a 3 voci virili (Sop. e Contralti ad lib.) con Pianoforte od Organo. Ebenda.

Oreste Ravanello: Messa XXXII^a in onore di S. Catarina da Siena, a 2 voci pari con organo od armonio. Op. 130. Ebenda.

—: In Nativitate Domini Duo Offertoria, ad 4 voces aequales cum et sine organo. Ebenda.

Gino Valbonesi: „Recordare", Canone e tre parti. (Satz aus dem „Dies irae" der „Messa di Requiem" für vier Solostimmen, Chor und Orchester). Ausgabe für Gesang und Klavier. A. Forlivesi & Co. — Es handelt sich hier fast durchweg um gute Musik. Der deutsche Kirchenstil ist jedoch anders, er hält sich mehr frei sowohl von den vielen Lyrismen wie auch von den rasch aufsteigenden und vielfach äußerlichen dramatischen Akzenten. Dr. O. Ursprung.

Otto Frederich: Die Wurzelkinder. Märchen von Sibylle von Olfers für 2 st. Kinderchor mit Klavier und Violine. Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde. — Schlichte, dem Können und Empfinden der Kleinen angepaßte Musik. Für Schulaufführungen zu empfehlen.

Paul Schramm: „Silberner Mond" nach einer alten Hindu-Melodie für Klavier. Ries und Erler, Berlin. — Charakteristisches Vortragsstück mittlerer Schwierigkeit. Die Melodie ist geschickt bearbeitet, ohne allzuviel von ihrem exotischen Reiz zu verlieren.

Joseph Rinaldini: Triptychon für Klavier. Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), Wien-Leipzig. — Musik ohne Notwendigkeit und eigene Art, zwischen verschiedenen Stilen pendelnd.

H. Buchal: op. 31. Variationen über eine Volksweise vom Balkan für Klavier. Julius Hainauer, Breslau. — Aus seinem nicht sehr ergiebigen Thema entwickelt Buchal allerhand kontrastierende Variationen. Hervorzuheben ist der ausgezeichnete klare Klaviersatz und die saubere kompositorische Arbeit. Freilich überwiegt im ganzen eine etwas akademische Trockenheit. G. Kiessig.

Alfred Grünfeld: Kompositionen und Transkriptionen für Klavier. op. 61. Barcarole; op. 62 Strauß, Kaiser-Walzer; op. 63 Strauß, Delirien-Walzer; op. 64 Ungarische Tänze; op. 65 Fantasie über zwei Lieder von Schubert „Gute Nacht" und „Ständchen". Verlag Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig. — Der berühmte Wiener Pianist wandelt in seinen Transkriptionen die Pfade eines noch mehr ins Orchestrale gesteigerten Liszt-Stiles. Schubert und den Walzer-Strauß in dieser pompösen Aufmachung ist nicht jedermanns Sache. Ein hübsches nicht schwer zu spielendes Stück ist die „Barcarole".

Willy Klasen, op. 25. Konzertparaphrase über Josef Lanners Walzer „Die Schönbrunner". Verlag: Ebenda. — Etwa im selben Stil.

Otto Schulhof: Ländler aus op. 18, Ecossaises aus op. 49 von Franz Schubert für den Konzertvortrag bearbeitet. Verlag der Vienna-Edition Rudolf Jamnig, Wien IX., Türkenstr. 9.

Marco Martini: „Scintille in Mare" für Klavier Verlag: Succ. Mattiuzzi & Biancani, Bologna. — Sehr äußerliche, aber effektvolle italienische Salonmusik.

Emil Darsin: Valse mêlancolique für Klavier. Kommissionsverlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. — In der Art von Rosas' einst vielgespieltem Walzer „Über den Wellen".

William Walton: Portsmouth Point. Ouvertüre für zwei Klaviere. Verlag: Oxford University Press, London.

Egon Stuart Willfort: Vierhändige Wiener Vortragsstudien für den allerersten Klavieranfang in 12 Heften. I. Heft herausgegeben von der Neuen Gesellschaft für Musik-Volksbildung in Wien. Verlag: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst.

Fritz Bruno Wild: op. 20, Legende für Violine und Klavier. Verlag: Ludwig Fries, Musikalienhandlung, Leipzig. — Ein hübsches, gefälliges Violinstück in der Art der Raffschen Cavatine, das manchen Geigern Freude bereiten wird.

Jonas Feuer: Jesajah. Konzertphantasie in G-Moll für Violine und Klavier. Verlag: Vienna-Edition Rudolf Jamnig, Wien IX, Türkenstraße 9.

Heinz Schmidt-Reinecke: op. 15, Deutsche Reigen und op. 5, Drei Nationaltänze. Beides für Violine und Klavier. Edition Grosch, Würzburg. — Gemütvolle Vortragsmusik. Aus den 3 frischen Nationaltänzen könnte man zwar kaum ohne weiteres auf die einzelnen Länder schließen. In die Deutschen Reigen sind auf treuherzige Art deutsche Volkslieder hineingearbeitet.

Händel-Flesch: Sechs Arien für Violine mit Klavierbegleitung. I. Gebet aus „Te deum", II. Pastorale aus „Salomon", III. Lamento aus „Esther", IV. Jubals Harf' aus „Josua", V. Aria aus „Messias", VI. Marsch aus „Die Wahl des Herakles". Verlag: Ries & Erler, Berlin. Sehr empfehlenswert.

W. Czybin: Etude Concertante „Safronoff" für Flöte und Klavier. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Emil Kronke: op. 200. Romanze und Scherzo für 2 Flöten mit Klavierbegleitung. Verlag: Ebenda. — Kronkes elegante Feder weiß für unsere jungen Liebhaber-Flötisten geschmackvolle und gern gespielte Vortragsstücke zu schreiben.

C. Ph. E. Bach: Sonate A-Moll für Flöte bearbeitet von A. C. Kurth. Verlag: N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Arthur Willner: Sonate für Flöte allein. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Berlin-Leipzig-Riga. — Diese, Ary van Leeuwen gewidmete Sonate des bekannten Wiener Komponisten kommt nur für Meister-Flötisten in Betracht.

Adam Struth: Theoretisch-praktische Flötenschule. Neu bearbeitet von Maximilian Schwedler. 29. verbesserte Auflage. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Theod. Raillard: „Vater des Lichtes". Freimr. Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig.

Hermann Suter: op. 2. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavier. op. 15, Vier Duette für Alt und Baß mit Klavier. op. 22, Vier Lieder für eine mittlere Singstimme mit Klavier. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. — Bei dem erschreckenden Tiefstand, der heute auf dem Gebiete des Kunstliedes herrscht, darf wohl wieder einmal auf die fast vergessenen Liedschöpfungen des noch nicht lange gestorbenen Schweizer Meisters hingewiesen werden. Lieder z. B. wie Lenaus „Weil' auf mir du dunkles Auge" werden ihren bleibenden Wert haben. Hier erklingen Töne von einer Reinheit und Wärme, wie man sie nur bei den besten Romantikern antrifft.

Arno Liebau: op. 38, 1. „Wiegenlied", 2. „Märchen", 3. „Tanzlied" für hohe Stimme und Klavier. Verlag: Joh. André, Offenbach a. M.

Bernhard van Dieren: Mädchenlied (Bierbaum), Der Asra (Heine) für Singstimme und Klavier. Verlag: Oxford University Press, London. — Dierens melodisches Talent ist so schwach, daß er sich lieber nicht an Liedern versuchen sollte.

Hermann Ruck: op. 12, „O Lamm Gottes". Kantate für gemischten Chor, Tenor-Solo, Streichorchester und Orgel. Verlag: Ries & Erler, Berlin. — Mit protestantischer Musik hat dieses nicht sehr feine, theatralische Werk nicht das geringste zu tun.

Pet. Griesbacher: op. 208, Stabat Mater für eine Singstimme mit Orgelbegleitung. Op. 225, Litaniae Lauretanae für vierstimm. gem. Chor mit Orgelbegl. Op. 240, Missa in honorem St. Petri Canisii für vierstimm. gem. Chor, vier Solostimmen mit Orgelbegl. Ferner:

Christoph Lorenz Kagerer: op. 25, St. Moritz-Messe für 3- oder 4stimmigen gem. Chor mit Orgelbegl., zwei Waldhörner und eine Posaune ad libitum.

Theodor Pfeiffer: op. 9, Messe zu Ehren des Heil. Maximilianus für vierstimmigen gem. Chor mit Orgelbegl., Streichquintett und 2 Hörner. Sämtliche im Verlag von L. Schwann, Düsseldorf. — Es handelt sich hier durchweg um gut gearbeitete, sehr angenehm ins Ohr einfließende katholische Kirchenmusik, die von feurigen, sehnsüchtigen, zerknirschten, heroischen usw. Melodien von sinnlicher Einprägsamkeit gelegentlich geradezu strotzt. Die Komponisten verstehen vor allem das Wagnersche Pathos für ihre Zwecke zu gebrauchen. Religiös ist diese Musik nicht, auch nicht eigentlich wertvoll, aber sehr eindringsam für unbewehrte Gemüter.

J. S. Bach: Kantate Nr. 106 (Actus tragicus, Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit) Klavierauszug mit Text von Otto Schröder. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang XXVII, Heft 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Eine sehr schöne Ausgabe dieses herrlichen Werks des jungen Bach.

Kreuz und Quer

Friedrich Hegar † am 2. Juni

Im Alter von fast 86 Jahren ist in Zürich Friedrich Hegar nach längeren Krankheitsjahren, aber völlig frischen Geistes, gestorben. Seine außerschweizerische Bedeutung gründet sich vor allem auf seine Männerchorballaden und zwar als solche wie in ihrer Wirkung auf das ganze Männerchorwesen. Hegar ist es gewesen, der gerade auch den deutschen, sehr stark in der Liedertafelei verstrickten Männergesangvereinen Aufgaben stellte, die sie zu Trägern künstlerischen Ausdrucks machten, ein Verdienst, das keineswegs dadurch geschmälert wird, daß der vielfach schildernde Stil dieser seiner Werke auch seine ästhetischen Bedenken hat. Durch nichts konnten damals die Männergesangvereine stärker gepackt werden und zwar gerade in dem Sinn, daß sie ihr Studium auf ganz andere Grundlagen stellten. Durch Hegar trat das künstlerische Arbeitsprinzip auch für dieses Gebiet der Musik in Wirksamkeit, und das bedeutete insofern Grundlegendes, als sich die Männergesangvereine nunmehr überhaupt ganz andere Aufgaben stellen konnten.

Hegar war aber mehr als nur ein Männerchorspezialist. Er hat manches geschrieben, was auch für die übrige Musik in Betracht kam; so war sein „Manasse" einst ein oft aufgeführtes Oratorium, und wer z. B. sein Violinkonzert kennt — Hegar war ursprünglich Geiger —, schätzt es nicht wenig hoch ein. Für das Musikleben Zürichs ist Hegar von grundlegender Bedeutung geworden; er hat ihm die moderne, leistungsfähige Grundlage gegeben, so daß mit Zürich — man denke an die Verhältnisse, die einst Richard Wagner antraf — schon lange als einer wirklichen Musikstadt zu rechnen war. Eine nicht unbedeutende Rolle spielte dann auch Hegar, der, frei von Einseitigkeit, dem guten Neuen seine vollste Teilnahme schenkte, in der Geschichte der neueren Musik. Mit Brahms verband ihn eine männliche Künstlerfreundschaft, die italienischen Reisen des großen deutschen Musikers machte er gelegentlich mit. Hegar ist auch die Gründung der Züricher Musikschule zu verdanken, überhaupt sind seine Verdienste auf organisatorischem Gebiet sehr zahlreich. Noch bis in die letzten Jahre seines langen Lebens war Hegar kompositorisch tätig, sein Fis-Moll-Quartett zeugt noch von einer erstaunlichen Frische und Anpassung an neuere Musikverhältnisse.

Zu Besuch bei Schumanns

Klang es nicht wie eine Sage? Es leben noch zwei Töchter von Robert Schumann? Erst als ich einen Brief Eugenie Schumanns erhalten hatte, Antwort auf eine kleine Huldigung über ihr Erinnerungsbüchlein, glaubte ich daran. Erst als ich ihnen beiden gegenüberstand, war ich dessen ganz gewiß. Sagte mir doch auch die jüngere, daß ihre „Echtheit" schon vor 15 Jahren in England angezweifelt worden wäre. — Wer wird meine kleine Wallfahrt, ein Ausflug zwischen zwei Konzerten, nicht begreifen! Gesichter zu schauen, denen das Vaterauge Schumanns noch geleuchtet hat, Menschen zu spüren, die noch irgendwie im Kreise jener Meister gestanden haben, deren äußeres Leben uns ganz Jungen schon legendär zu werden beginnt! Geringsten Falles waren's lebendige Autographen, ein lebendiges Schumann-Museum. Und es war mehr! Wenn sie auch seit 30 Jahren, seit dem Tode der Mutter, mit dem äußeren Dasein abgeschlossen, nichts Wesentliches mehr aufgenommen haben. Doch bitte, hören Sie.

Der Empfang war eigentlich nicht so sehr romantisch. Ich war froh, das versteckte, kleine Holzhaus in der Dämmerung gefunden zu haben, wohl das letzte Haus, das äußerlich in Interlaken auffallen würde. Eine alte Dame öffnete zaudernd, eine Petroleumlampe in der Hand, gottlob nicht eine der Schwestern, wie ich im ersten Moment fürchtete. Denn ich war durchaus ungesammelt und von der Reisehetze und Haussuche zerstreut. Kaum daß ich im kleinen dunklen Flur zur Besinnung gekommen, da erhellte sich's plötzlich, in der Tür erschien eine alte Dame aus Biedermeiertagen, die mich gelassen-verbindlich eintreten ließ: Marie Schumann, das älteste Kind von Robert und Clara. Der äußere Aufzug erinnerte an Abbildungen der Mutter,

doch war im Blick eine Ähnlichkeit mit dem Vater nicht zu verkennen, worauf sie selbst mit einem bescheidenen „wie man sagt" hinwies. Matronenhaft, etwas streng und zweifelnd maß sie mich; mein Eindruck mußte ja auch ein gemischter sein, wo in meinem Innern Verlegenheits- und Glücksgefühle gegeneinander stritten. Oder muß der Gedanke, der mir plötzlich urklar ward, nicht sonnig stimmen, daß nämlich zwischen Schumann und uns nicht mehr Zeit verstrichen ist als von Bach zu Schumann. Man könnte beinah' zu falschen Schlüssen kommen . . .

Im Zimmer selbst der letzte Flügel der Mutter, altväterliche, gemütliche Möbel, einige Locken unter Glas, viele Bilder, darunter ein schönes Lenbach-Porträt der Mutter. Alles zusammen urpersönlich, Liebe der Besitzer, Pietät der Nachkommen verratend.

Bald trat die zweite, Eugenie, ein, die jüngste von den Kindern; die übrigen sind lange gestorben. Durch die Gegenwart der älteren Schwester wirkte sie viel jünger. In den blauen Augen etwas Strahlendes. Im ganzen heller, lebendiger, süddeutscher als die ältere, die ein unverfälschtes Sächsisch sich bewahrt hat. Wir setzten uns zum sehr adrett gebotenen Tee und kamen ein wenig ins Plaudern. Ein wenig; die Unterhaltung ist ihnen doch etwas schwierig, auch kam einem der Gedanke, daß sie Erlebtes und Empfundenes vor profanem, fremden Ohr und Auge zu hüten suchten. Zwei Menschenalter, zwei Welten, zwei Planeten berührten sich irgendwie, die Schwestern fragten nach unserer Welt, nach den Autos, dem Potsdamer Platz, den „jungen" Menschen und Musikern (den Namen Mussorgsky hörten sie nie zuvor), ich wiederum fühlte den Atem großer Musikzeiten. Ihre Fragen waren durchaus kühl und überlegt, die meinen stürmisch, ungeschickt, ideologisch. Vom Vater persönlich sprachen sie am wenigsten, die ältere will sich seiner als Zehnjährige noch gut erinnern, wie er in seinem Arbeitszimmer — Clara hatte ihr eigenes — am Klavier saß, improvisierte, träumte. Aber sie sagte wenig darüber. Viel mehr über die Mutter, der sie von ihrem 16. Jahre an, wo sie „frisch aus der Pension" nach Wien kam, auf die meisten Reisen folgte. Schön muß Wien für sie gewesen sein. Die Mutter vergöttert, im Mittelpunkt, und die junge Tochter die vielen Eindrücke der großen Welt förmlich aufsaugend.

Mehr und mehr kamen wir auf Musik. „Meine Mutter war die erste, welche öffentlich Beethovensonaten spielte. Aus den Davidsbündlern, bisweilen auch aus dem Carneval spielte sie eine Auswahl. Zum Schluß des Programms, außer in den letzten Jahren, stets ein Paradestück, das hat Großpapa Wieck ihr schon so anerzogen." Man sieht: großes Schaffen auf dem Höhepunkt, und die Kultur der Reproduktion erst im Anfang. Aber damals wuchsen die Künstler an und mit den großen, neuen Werken und ihren Problemen, halfen und regten einander an, wurden beflügelt im Bewußtsein ihrer Mission, erste Künder zu sein. Die Probleme sind wohl dieselben geblieben, sie müssen täglich aufs Neue gelöst werden, aber sie sind nicht mehr neu. Gibt es aber wirklich viel Neues, Junges, woran wir heute wachsen, uns nähren können? Es ist ebenso schwer wie notwendig, die Wahrheit zu erkennen und zu ertragen. Soviel ist sicher: die von damals kamen in eine schöne Zeit.

Ich spielte den beiden ein Stück von Schubert, da meinte die ältere in leichtem Sächsisch: „Dieser Schubert ist doch ein ganz eigenartiger Komponist, ganz anders wie unser Vater". Ist die Generation nicht schon beneidenswert, die dem Schubert wie dem Schumann durch zeitliche und persönliche Beziehung so nahe steht, um so etwas sagen zu dürfen!

Einmal hat die Eugenie das Konzert ihres Vaters von Paderewski spielen hören. Sie habe die Leistung bewundert, freilich sei sein Vortrag so ganz anders wie der ihrer Mutter. „Er hat mehr das gestoßene wie das gebundene Spiel" — „? ?" — „Na, es gibt doch zwei Methoden, die Fieldsche und die Hummelsche" meinten sie vorwurfsvoll. Ich war beschämt.

Zu lebenden Musikern, auch der älteren Epoche, haben sie, wie gesagt, keine Verbindung mehr. Die eine hat d'Albert einmal als Wunderkind gehört, im übrigen, mit Brahms hört alles auf.

Am lebhaftesten waren sie beim Zuhören. Man kann dann noch eindringlich mit ihnen etwa über die C-Dur-Fantasie diskutieren. Da leuchten die Augen auf und über manche Stelle sprechen sie und erwähnen der Mutter, wie sie dieses und jenes Rätsel aus der Handschrift als erste gelöst habe. Es war mir wie die letzte Kinderszene: „Der Dichter spricht". Aber es

war auch nie so klar wie in jenem Moment das Kriterium des Kunstwerkes: Es selbst ändert sich nicht, aber seine Beleuchtung im Wandel der Zeiten.

Manuskripte gezeigt haben sie mir nicht — ich wagte auch nicht, sie zu bitten — obwohl, wie sie sagten, die schönsten Sachen noch in ihren Händen sind. Nur in einem Revisionsband der Schumann-Gesamtwerke, wo wir etwas nachsahen, schienen Randbemerkungen von Brahms' Hand. Es hatte etwas irgendwie Rührendes.

Zum Abschied waren sie lieb und herzlich — sie hatten sich nun wohl ein wenig erwärmt. Als ich aber in den kalten Winterabend hinaustrat, war mir unsagbar weh. Wie leicht hatte ich am Nachmittag das Zeitalter des Pullover mit dem der Petroleumlampe vertauscht. Und wie schwer war jetzt die Trennung! Gottlob fand ich den nächsten Tag Menschen, die musiklebendig waren nicht für unsere Zeit, aber aus unserer Zeit heraus. Sie halfen mein in zwei Jahrhunderte gespaltenes Inneres zusammenleimen. Heinz Jolles.

Bei der Erstaufführung von Bachs „Kunst der Fuge"

haben nicht nur die modern eingestellten Musikreferenten großer auswärtiger Tageszeitungen gefehlt (s. S. 419 dieses Heftes), sondern auch die modernen Komponisten, sowie Vertreter der musikalischen Jugendbewegung. Ja, ja, so ists, man führt den Namen Bachs täglich im Munde, gründet sein Musizieren nicht zum wenigsten auf diese ursichere „Firma", gilts aber, Bach gewissermaßen im Zentrum seiner großen, seelischen Polyphonie kennen zu lernen, so ist nichts von Teilnahme zu verspüren. Muß denn für alles, auch für einen Bach, moderne „Propaganda" getrieben werden? Seit Monaten wußte man übrigens von dieser Aufführung, und wer Ohren hatte zu hören, kam auch. Wer aber keine Ohren für wahrhaften Kontrapunkt hatte, fehlte, worüber sich niemand mehr gefreut haben dürfte als Bach.

Hinsichtlich des Preisausschreibens

sei bemerkt, daß es geschäftlicher Umstände wegen erst im Herbst zum Austrag kommen kann.

Scherzando

Erkannt. Als Gustav Mahler in Wien Hofoperndirektor war, da hatte er sich mit seinem Chordirektor einmal gezankt. Im übrigen waren aber beide sonst Gut-Freund. Eines Morgens wollte sich der Chordirektor während einer Probe in seiner Verärgerung an Mahler rächen, deshalb beschleunigte er bei einem Adagio-Tempo das Zeitmaß ganz bedeutend mit Absicht. Der Chordirektor glaubte nun, daß Mahler darüber wütend würde und zu schimpfen anfinge, doch täuschte er sich, denn Mahler lachte seinen verärgerten Freund und Chordirektor vergnügt an und rief ihm zu: „Fehlgeschlagen, lieber Freund, das mach' ich nämlich auch so, wenn ich einen ärgern will!" —

In dem Orchester der Wiener Hofoper war ein schon hoch in den 70 stehender alter Bassist tätig, der meistens, wenn die Vorstellungen über 10 Uhr dauerten, musikalisch nicht mehr ganz auf der Höhe war und dadurch einen Patzer nach dem anderen machte. Als es eines Abends ganz besonders schlimm mit ihm war, zog Gustav Mahler seine Uhr heraus und sagte ganz laut ins Orchester hinein: „Kein Wunder, es ist jetzt 10 Uhr durch, und um diese Zeit gehört so'n alter Herr ins Bett."

Ein schöner Trost. Der bekannte Dirigent Siegfried Ochs wurde zum Professor ernannt. Aus diesem Anlaß wurde ihm von einer Dame folgendermaßen gratuliert: „Es war aber auch die höchste Zeit, Herr Professor, daß man Sie nun so geehrt hat, denn auf die Dauer kann man doch zu einem solch netten Mann nicht ‚Herr Ochs' sagen."

Trauriges Zeichen. Während der Theaterpause nach dem 2. Akt läßt sich ein Herr im Foyer ein Glas Bier geben. Nachdem dasselbe eingeschenkt ist, sagt er zum Büfetier: „Ihr Bier ist ja heute so matt und trübe." Darauf erwiderte der Einschenker: „Ich kann es nicht ändern, das Bier ist immer so, wenn ein Trauerspiel gegeben wird."

Die abgebrochene Opernprobe. Das Theaterorchester hatte eine Verständigungsprobe mit einem berühmten Gastdirigenten und Komponisten zur Oper Hoffmanns Erzählungen von Offenbach. Dieser Dirigent war bekannt, daß er nicht gern probierte — das Orchester auch. Dieses Mal war es auch so. Da man sich aber — Sänger und Chor — an seine besondere Dirigierart doch etwas gewöhnen wollte und ihn darum bat, willigte er schließlich widerstrebend ein. — Die Probe beginnt, alles klappt gut. Als nun der Vertreter des „Hoffmann" die bekannten Worte singt: „Soll ich die Liebesgeschichten meiner drei Frauen erzählen?", da ertönten spaßhafte Stimmen unten aus dem Orchester: „Nein, um Gotteswillen!" Diese passende Gelegenheit ergreift nun unser Dirigent und ruft auf die Bühne: „Ich bin genau derselben Ansicht, wie die Herren im Orchester, ich will diese Geschichten auch nicht hören, deshalb ist die Probe jetzt zu Ende. Heute Abend aber höre ich sie mir an — das genügt." Mit diesen Worten verließ er das Dirigentenpult und ging lachend von dannen.

Die gestrenge Opernkritikerin. Eine praktische Frau aus der Kleinstadt, die wohl im Haushalt sowie in Ackerbau und Viehzucht tüchtig Bescheid wußte, besucht mit ihrem Neffen in Berlin die Staatsoper. Es wurde die Oper „Carmen" von Bizet gegeben. Als die Oper zu Ende war, sagte die gute Frau zu ihrem Neffen: „Die Oper war sehr schön, aber daß man hier in Berlin noch solche alte Sachen singt, will mir nicht in den Kopf. Das Lied vom Kampf der Stiere, ich meine ‚Auf in den Kampf, Torero', habe ich schon vor 25 Jahren in Basewalk auf der Drehorgel gehört. In Berlin müßten aber die Opernsänger doch endlich mal was Neues singen."

Th. R.

Worüber Rossini weinte. Rossini wurde einst in einer Gesellschaft bei irgendeinem Anlaß gefragt, ob und wann er schon jemals geweint habe. Nach kurzem Nachdenken entgegnete er: „Ganz genau kann ich mich nicht erinnern, wann und wievielmal im Leben ich geweint habe. Zweimal, das weiß ich aber, habe ich bitterlich geweint. Das einemal, als ich zum ersten Male Paganini hörte, und das anderemal, als ich, im Kreise guter Freunde auf der Terrasse eines Landhäuschens am Comer-See sitzend, sehen mußte, wie ein herrlicher, mit Trüffeln gefüllter Truthahn infolge der Unachtsamkeit der dienstbaren Geister in den See fiel."

Auch ein Schüler Rossinis. Vor dem Fenster von Rossinis Arbeitszimmer erschien eines Tages ein Leierkastenmann und begann auf die übliche mechanische Art eine Arie aus dem „Barbier" herunterzukurbeln. Rossini, durch dieses Geleier zuletzt in eine wahre Wut versetzt, stürzt kochend vor Zorn aus dem Hause, reißt dem verblüfften Orgelmann die Kurbel aus der Hand und beginnt nun mit gewaltigem Feuer und rechter Innehaltung der Tempi die Arie vorzutragen. „So spielt man das, Sie Esel!" schrie er, „merken Sie sich das! Ich bin Rossini, den Sie mit Ihrem Georgel geschändet haben!" Der Orgelmann hörte aufmerksam zu, dankte und ging. Als Rossini am nächsten Tage durch Drehorgelklänge angelockt, aus dem Fenster sah, stand derselbe Orgelmann im Hofe und trug mit gewaltigem Feuer und rechter Innehaltung der Tempi die Arie aus dem „Barbier" vor. An seinem Instrument aber prangte eine Papptafel mit der weithin leserlichen Inschrift: „Schüler des großen Komponisten Rossini".

Johann Strauß erhielt von einem Verehrer einst folgenden Brief: „Hochgeehrter Herr! Ich zerbreche mir nun schon wochenlang den Kopf, wie der Walzer aus Ihrer hochverehrten Künstlerfeder heißt, der so anfängt: Tara, tari, tara ta ta, tari, tara, tara ta ta ....."

Befähigung. „Mein Sohn will Musiker werden; er will ein Blasinstrument erlernen." — „Hat er denn Talent?" — „Und ob! Ich sage Ihnen, der Mensch bläst auf zehn Schritt Entfernung eine Petroleumlampe aus". „Das ist noch gar nichts. Mein Sohn, der vor kurzem das Violinspiel angefangen hat, ißt nur noch mit der Stimmgabel zu Mittag."

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Emil Peeters: Präludium und Fuge für Orchester (Berlin, Sinfoniekonzerte der Staatsoper unter Kleiber).

Bühnenwerke:

„Lucius Silla, Diktator von Rom", von Joh. Christian Bach (Londoner Bach). Bearb. und Übertragung von Dr. Fritz Tutenberg (Vereinigte Städt. Theater Kiel).

„Na und?", Oper in 2 Akten von Kurt Weill (Dresden).

„Schwalbe", Oper von Puccini (deutsche Urauff. in Kiel).

„Fra Gherardo", Oper in 3 Akten von Pizzetti (Mailänder Scala).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Herbert Brust: Bratschenmusik op. 8 (Königsberg, Bund für neue Tonkunst).

Franz X. von Pauer: Streichquartett op. 13 (Fiume, Triestiner Streichquartett). Das Werk wird in der nächsten Saison in mehreren Städten des In- und Auslandes erklingen.

Hermann Zilcher: Klaviertrio E-Moll op. 56 (Hermann Zilcher-Abend, München).

Ossip Kumôk: Konzert für Violoncello in A-Moll (Braunschweig, Willi Krause).

Emil Bohnke: Sonate für Bratsche allein (München, Hans Hörner).

Julius Mai: „Die Alpen", ein Festgesang nach Worten aus der gleichnamigen Dichtung von A. von Haller, für Männerchor mit Klavier, Orgel und -Orchesterbegleitung (Bern).

Bühnenwerke:

„Prometheus", heroisches Tanzspiel von Hubert Pataky, Handlung von Max Terpis (Kurhaus Wiesbaden).

„Penthesilea" Musikdrama von Rudo Ritter (Würzburg, s. S. 460).

„Der Narr" (Chout), Ballett von Prokofieff (Köln, s. S. 457).

„Heliodor", Oper von Gustav Kneip (Krefelder Stadttheater).

„Scaramouche", tragisches Melodrama in 2 Akten von Sibelius, Text von Paul Knudsen (Dessauer Friedrich-Theater).

„Kleider machen Leute", Oper nach der gleichnamigen Novelle Gottfried Kellers von Heinz Schwier (Göttingen).

„Oedipus Rex", oratorische Oper von Strawinski, Text nach Sophokles von Jean Cocteau (Paris, Theater Sara-Bernhardt). Die fortlaufende Erstarrung des Stiles von Strawinsky mit peinlichem Anschluß an die klassische Tradition (z. B. die Klaviersonate 1925 an Bach) hat hier ein strenges, musikfeindliches Werk gezeitigt. Es ist eine Art musikalischer Kanzleistil, gespeist von den Energien eines pedantischen Intellekts. Da Bach zu individuell ist, so hat sich Strawinsky diesmal den „überpersönlichen, formelhaften" (!) Händelstil zum Vorbild genommen, was denn auch eine kontrapunktische und harmonische Vereinfachung zur Folge hatte. Der Text des Werkes ist, auch hier äußerste „Sachlichkeit", lateinisch und auf der Bühne herrscht ein vollkommen statischer Zustand: jede Handlung ist verbannt. Kurz: ein in seiner Art fanatisches Werk. (Frei nach Pariser Berichten).

„Belsazar" von Händel (szenische Urauff. in Breslau).

„Bianca", ein Kammerspiel für Musik von Hermann Wunsch (Weimar, s. S. 459).

DIE GROSSEN SOMMER-MUSIKFESTE

Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg-1927.

Die Stadt Magdeburg hat es gewagt, in wirtschaftlich schwerer Zeit der Kulturwelt eine Ausstellung zu bieten, die weit weniger als ähnliche Unternehmungen kaufmännischen Charakters Aussicht darauf hat, einen Überschuß abzuwerfen, sondern, wie heute die meisten kulturellen Dinge, vornehmlich einen ideellen Erfolg erstrebt. Und zwar geht es hier um das deutsche Theater im weitesten Sinne des Wortes. Die Mitteldeutsche Ausstellungs-Gesellschaft, die von der Stadt finanziert wird, griff vor zwei Jahren eine Idee des Oberspielleiters Dr. Adolf Winds (Sohn des bekannten kürzlich verstorbenen Historikers der Regie Prof. Adolf Winds) auf und förderte in zweijähriger ernster Arbeit ein Werk, das, wie sich zeigte und zeigt, im weiten Reiche des Geistes auf regste Anteilnahme gestoßen ist.

Als am Sonnabend, dem 14. Mai, Karl Miller, der Vorsitzende des Aufsichtsrats der Ausstellung, und der Magdeburger Oberbürgermeister Beims in einem großen Festakt die Schau eröffneten, sah man auf dem Platz am Adolf-Mittag-See eine glanzvolle Versammlung von Führern des deutschen Geisteslebens, wie sie in solcher Zahl die Elbestadt wohl noch kaum beherbergt hat. Kultusminister Dr. Becker, Dr. Bölitz, sein Vorgänger, der für den Bühnenvolksbund sprach, Staatssekretär a. D. Kurt Baake, der die Grüße der Volksbühne überbrachte, und Rickelt, der Präsident der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger waren die Redner, deren bedeutsame Worte auch durch Rundfunk verbreitet wurden. Führende Männer des deutschen Theaters, fast alle großen Kritiker der deutschen und zahlreiche der ausländischen Presse, Wissenschaftler, Bühnenbildner, Dichter, Regisseure, Sänger, Schauspieler, Vertreter der Behörden . . . sie alle bekundeten ihre freudige Teilnahme an diesem Werk.

Soweit sich „Theater" überhaupt „ausstellen"

läßt, scheinen alle Möglichkeiten erschöpft. Seit 1892 in Wien und 1911 in Berlin zum letzten Male die Welt der Bühne in den Mittelpunkt einer großen Schau gerückt wurde, hat keine Stadt eine Wiederholung dieses Planes gewagt. Die Verantwortlichen in Magdeburg setzten sich zum Ziele: Gegenwart zu zeigen statt Vergangenheit. Sie wollten mit ihrer Arbeit alles erfassen, was der lebendigen Aufführung als Material dient. Vom Altertum über das geistliche Schauspiel im Mittelalter, über Fastnachtsspiele, Handwerker- und Schultheater, Theater der Renaissance, des Barock (italienische und deutsche Oper, englische Komödianten und Wandertruppen) und die Nationaltheater-Bewegung führt der Weg ins Reich der Klassiker. Die große Oper folgt, die Dingelstedt- und Laube-Zeit, Richard Wagner sodann, die Meininger, der Realismus, endlich Stilbühne und Künstlertheater. Damit sind wir mitten im deutschen Theater der Gegenwart.

Die künstlerische Abteilung, die sich der historischen anschließt, ist der bühnenbildnerischen Kunst der Gegenwart gewidmet. Alle Theater deutscher Zunge, große, mittlere und kleine sind vertreten. In der Kultur-Abteilung stellen die großen Organisationen aus. Eine Versuchsbühne gestattet einen Blick hinter die Kulissen eines mit den modernsten technischen Errungenschaften arbeitenden Theaterbetriebes. In der Industrie-Abteilung haben alle Branchen, die das Theater im engeren und weiteren Sinne beliefern, Stände belegt, von der Instrumentenfabrik bis zum Institut für Kosmetik. Theater- und Bühnen-Architektur ist in Apparaten und Modellen vertreten, in Bildern und Skizzen. Eine Kunsthalle zeigt Porträts, Graphiken und Plastiken von Schadow, Slevogt, Uhde, Liebermann, Lenbach, Korinth, Orlik, Begas u. a. m. Sonderabteilungen für Rundfunk und Film, darunter ein vollständiger Besprechungsraum runden das Bild.

Es ist unmöglich, in einem kurzen Abriß mehr als Andeutendes zu sagen. Den Musiker fesselt vor allem in der historischen Abteilung das große Modell einer Barock-Oper im italienischen Stil aus dem 17. Jahrhundert mit Dekorationen von Burnacini. Figurinen und Dekorationsskizzen zu Opern, Maskenfesten und Aufzügen, Originalpartituren und Textbücher sind zu sehen, der Glanz und die Pracht einer verschwenderischen Zeit glühen auf. Der Musiker macht nun einen großen Sprung und widmet seine Aufmerksamkeit der Richard-Wagner-Halle, in der das Festspielhaus Bayreuth Inszenierungen aus den Jahren 1876 und 1927 sehr instruktiv nebeneinander stellt. Die bayrische Krongutsverwaltung steuerte Gegenstände bei, die bisher der Öffentlichkeit nicht zugänglich waren: Partituren, Büsten und Briefe Wagners, daneben Bilder sehr berühmter Wagnersänger, Dekorationsentwürfe zu Münchener Aufführungen, Karikaturen, Programme und, als Glanzstück, ein Modell des von Gottfried Semper für München entworfenen, niemals ausgeführten Festspielhauses. In der künstlerischen Abteilung aber sind es vor allem auch die Entwürfe und Modelle der großen Inszenatoren und Bühnenbildner der Gegenwart, die den Operfreund fesseln.

Das Ausstellungsgelände, das sich die Stadt Magdeburg auf dem Rotenhorn geschaffen hat, ist ideal. Mitten im leuchtenden Frühlingsgrün an dem wie im Märchen daliegenden Adolf-Mittag-See hat der bekannte Architekt Professor Albinmüller die Ausstellungsanlage gebaut. Der Beschauer, der über die große Elbebrücke dem Gelände zustrebt, wird schon beim ersten Anblick gepackt von der Schlichtheit und Größe dieser Meisterarchitektur.

Während der Ausstellungsmonate haben die Theater einen Spielplan aufgestellt, der nach Inhalt und Gewicht bedeutsam ist. Konzerte und Tanzabende in bunter Fülle sind vorgesehen. Hierüber wird in dieser Zeitschrift wie gewöhnlich berichtet werden.

Das Stadttheater gab am Eröffnungstage der Ausstellung vor einem Parkett von Ehrengästen eine Festaufführung von Verdis „Macht des Schicksals", in der Bearbeitung von Werfel. GMD. Beck hatte den großen Atem für diese heiße Musik. Die Regie von Schultheiß war glücklich. Toni Weiler, Ernst Neubert und Kirstine Bredsten (Leonore) feierten Triumphe.

Dr. Günter Schab.

Veranstaltungen zur Deutschen Theaterausstellung.

Der Richard-Wagner-Verband Deutscher Frauen hielt seine Reichstagung in Magdeburg ab. Festlicher Höhepunkt der Zusammenkunft wurde ein öffentliches Konzert in der Stadthalle, die in diesen Monaten eine Unzahl großzügiger Veranstaltungen sieht. Der von Stadtbaurat Göderitz geschaffene monumentale Bau, der vor kurzem der Öffentlichkeit übergeben wurde, ist nicht nur als Offenbarung modernen Architekturwillens begeisternd schön, er bietet auch — und das interessiert vor allem den Musiker — großartige akustische Möglichkeiten. Wir hörten zur Eröffnung der Halle Beethovens Neunte mit dem Städtischen Orchester unter GMD. Beck. Ferner hörten wir, als sich der Reichsverband Deutscher Orchester in Magdeburg zusammenfand, ein prachtvolles Sinfoniekonzert, in dem Fritz Busch einen Klangkörper von 140 Mitgliedern staatlicher und städtischer Orchester unter seinen Herrscherwillen zwang. Wir hörten dann, an einem Abend Bruckners „Te Deum" (unter Bernhard Henking, der den Reblingschen Gesangverein und andere große Magdeburger Chorvereinigungen zu schönem Erfolge führte) und Richard Wagners „Liebesmahl der Apostel", das

Kapellmeister Henrich vom Stadttheater sehr wirkungsvoll interpretierte. Jedesmal war man mehr überrascht von der einwandfreien, ja idealen Akustik des Riesenraumes.

Die Aufführung des Liebesmahles, dem Oberspielleiter Elschner vom Hamburger Stadttheater eine in schlichter Größe stilisierte Szene gegeben hatte, muß, da niemand vor ihm das Experiment machte, als Uraufführung angesprochen werden. Entstehung und Inhalt des Werkes sind bekannt. Elschners Inszene erreichte mit ganz schlichten Mitteln imposante Wirkungen. Bunte Vorhänge und Gewänder wurden durch eine kluge Lichtregie bis ins kleinste ausgewertet. Die Bewegungskunst (unter Hilfe der Bewegungschöre von Käte Richter) ergab im ganzen eine Gestaltung des Geschehens aus der Musik heraus, eine neuzeitliche Deutung, die vollkommen genannt werden kann. Das Städt. Orchester, Solisten des Magdeburger Stadttheaters, der Lehrergesangverein, der Magdeburger Männerchor und der Domchor wirkten begeistert mit. Der Erfolg war unbestritten groß. Veranstalter war die Magdeburger Ortsgruppe des R. W.-V.

Auch der Deutsche Musiker-Verband, der in Berlin seine 3. große Tagung abhielt, siedelte für 24 Stunden nach der Stadt der Deutschen Theater-Ausstellung über. In der Magdeburger Stadthalle fanden sich bereits am Morgen des 16. Juni etwa 2000 Hörer (Mitglieder des Verbandes und Gäste) zu einem Konzert der Berliner Orchesterschule ein. Prof. Gmeindl dirigierte ein anspruchsvolles Programm: Egmont-Ouvertüre, Debussys „L'après-midi d'un Faune" und Dvořáks Sinfonie „Aus der neuen Welt". 80 bis 90 erste Semester, im Alter von durchschnittlich 14 bis 16 Jahren, folgten ihrem klugen Führer mit wahrer Hingabe und bewiesen durch ihr diszipliniertes Spiel einer sehr teilnahmefreudigen Zuhörerschaft glänzend, wie tatkräftig der Deutsche Musiker-Verband den Kampf gegen die Stadtpfeifereien geführt hat. Herr Jahn, der Kunstwart des Verbandes, hatte vorher in einem gründlichen Vortrage „Die Ausbildung des Musikers" behandelt.

Am Abend gestaltete sich das Festkonzert unter Prof. Hermann Abendroth zu einem Triumph. In der Stadthalle, die 4000 Gäste beherbergte, musizierte ein Riesenorchester von 232 Mann, das aus Mitgliedern staatlicher und städtischer Orchester aus ganz Deutschland zusammengestellt war. (Leipzig: Gewandhaus und Sinfonie-Orchester; Staatsoper und Städt. Oper Berlin; Opernhaus Hannover; Stadttheater Magdeburg, Halle; Friedrichtheater Dessau; Landestheater Braunschweig.) Abendroth hatte das Wunder vollbracht, diesen Kolossalapparat in kurzer Probenzeit prachtvoll zu verschmelzen. Die Oberon-Ouvertüre, Richard Strauß' „Tod und Verklärung", die C-Moll-Sinfonie von Brahms und die Tannhäuser-Ouvertüre erstanden in monumentaler Größe unter den Händen eines Vollblutmusikers, der, inspiriert von den das Letzte hergebenden Musikern ein Klangerlebnis schuf, das in der herrlichen Halle einen orkanartigen Beifall als Echo weckte. Als Solist spielte der erste Konzertmeister des Städt. Orchesters Magdeburg Otto Kobin Rudi Stephans wunderschöne „Musik für Geige und Orchester" mit edlem Ton und tiefer Liebe. Dr. Günter Schab.

Internationale Musikausstellung in Genf (28. April bis 22. Mai).

Es ist sicherlich seit langer Zeit wieder das erstemal gewesen, daß die deutsche Nationalhymne in Genf erklungen ist; aber wenn es auch als erfreuliches Zeichen der völkerversöhnenden Macht der Musik gebucht werden soll, daß das Deutschlandlied bei den doch durchaus französisch orientierten Genfern ebensoviel Applaus fand wie vorher die Marseillaise, so darf man es doch als etwas merkwürdige Dokumentierung der Internationalität bei einem Musikfest bezeichnen, wenn jedes einzelne Orchester vor Beethoven zu Beginn des Konzertes die Nationalhymne spielt. Angefangen haben mit dieser Gepflogenheit die Franzosen, die das Orchester der Opéra comique aus Paris geschickt hatten, das unter der eleganten Leitung Gauberts die fünfte Sinfonie von Beethoven etwas glatt, ohne erhebliche Vertiefung spielte. Jedes der vier konzertierenden Orchester brachte eine Beethovensche Sinfonie, so daß man ganz interessante Vergleiche anstellen konnte. Bei den Franzosen waren es vor allen Dingen die Bläser, die klanglich einfach unerreicht blieben. Beseelteres an Flöten-, Oboen- und Fagott-Ton kann man sich kaum vorstellen. Dafür bestachen die Italiener, das Augusteo-Orchester Roms unter Molinari, wenn auch nicht auf der Höhe des Skalaorchesters stehend, durch den berauschenden Streicherklang. Die siebente Sinfonie erfuhr hier eine stark auf dynamische und klangliche Effekte angelegte Wiedergabe. Dagegen kam die Eroica in einer sachlich nicht zu übertreffenden Weise durch das enorm disziplinierte Concertgebouw-Orchester Amsterdams mit Mengelberg am Dirigentenpult zu eindrucksvollster Wiedergabe. Am einheitlichsten vielleicht als Gesamtklang erschien das Dresdner Orchester, das unter Fritz Busch eine prachtvoll konzentrierte vierte Sinfonie hören ließ. Die Franzosen hatten Cortot als Solisten mitgebracht, der César Francks Variations symphoniques mit überlegener Meisterschaft vortrug; den Höhepunkt jedoch der musikalischen Veranstaltungen bildete das Beethoven-Violinkonzert mit Adolf Busch, der von seinem Bruder Fritz Busch mit dem prachtvollen Dresdner Orchester vorbildlich begleitet mit

einer Innerlichkeit und Größe spielte, daß allen, die es hören durften, dieser Eindruck unvergeßlich sein wird. Zu Beginn der Ausstellung spielte die Opéra comique unter der ausgezeichneten musikalischen Leitung von Albert Wolf, „Ariane et Barbe bleue" von Dukas sowie „Pelléas et Mélisande" von Debussy. Stimmlich ragte hier lediglich Mme. Balguerie als Ariane über Mittelmaß hinaus, szenisch und dekorativ war es ältestes pathetisches Theater mit schauerlich verkitschten Dekorationen. Zum Schluß erschien die Dresdner Oper mit Figaro, der, zumal auf der Bühne, nicht ganz vorbildlich war, ferner mit einer wahrhaft repräsentativen Rosenkavaliervorstellung, bei der man neben der glanzvollen Orchesterleistung (Fritz Busch) hauptsächlich Ludwig Ermold als Ochs, Meta Seinemeyer als Marschallin und Grete Nikisch als Sophie bewunderte.

Der bekannte Vorkämpfer der Vierteltonmusik, Alois Haba, bezeichnete in einem einleitenden Vortrag zu einem Vierteltonkonzert diese Musik als folgerichtige Etappe auf dem Weg, den die Verdichtung des Tonbewußtseins im Laufe der Entwicklung genommen habe. Die Folgerichtigkeit zugegeben, blieb doch die Notwendigkeit dieser Art von Verdichtung nicht ersichtlich und das Ganze dokumentierte sich zunächst doch wohl als mehr hirnliche denn zwingend musikalische Angelegenheit. Ein Pianistenwettbewerb um den Preis von 5000 Franken sah Claudio Arrau aus Berlin unter 22 Bewerbern aus verschiedenen Ländern siegreich.

Die Ausstellung selbst war relativ unbedeutend. In der Hauptsache eine nicht einmal besonders eindrucksvolle Mustermesse, bot sie für ein breites Publikum zu wenig Anziehendes. Offenbar standen nicht genug Mittel zur Verfügung, auch fehlte es an einer leitenden kulturellen Idee und zudem ließ die Organisation in vieler Hinsicht zu wünschen übrig. Die sehr zahlreich vertretenen Verlage aus allen Ländern nahmen mit wenig interessanten Schaufensterauslagen den größten Raum ein, auch die bedeutendsten internationalen Instrumentenfabriken waren vertreten. Siemens und Halske, Berlin, zeigte einen Oszillator, der die Sichtbarmachung der Tonschwingungen und ihre photographische Wiedergabe ermöglicht, ein Verfahren, von dem man sich für Stimm- und Instrumentenkontrolle bei weiterer Ausarbeitung viel verspricht. Musik im Leben des Spießers hätte man die Ausstellung einer westschweizerischen Firma bezeichnen können, die in harm- und wehrlose Gegenstände, als da sind Puderdosen, Zigarettenetuis, Haarbürsten und Kinderstühle, heimtückische Spielwerke einbaut und so wenigstens einen heiteren Zug in das Dargebotene brachte. Weitaus den interessantesten Teil bildete die sogenannte retrospektive Abteilung, die alte Instrumente sowie Manuskripte aus verschiedenem Staats- und Privatbesitz aufwies. Hier erregte vor allem die Manuskriptensammlung der preußischen Staatsbibliothek ungeteilte Bewunderung. Bachs Soloviolinsonaten, Sinfonien von Haydn, Beethoven, Schubert, Mozarts Zauberflöte und Figaro, Webers Freischütz, Mendelssohns Violinkonzert und andere Kostbarkeiten gab es da in der Originalhandschrift zu sehen, und allein dieser Teil der Ausstellung lohnte reichlich einen Besuch. Jedenfalls dürfte nach dem, was in Genf zu sehen war, für die Frankfurter Ausstellung nicht allzuviel an Ideen weggenommen worden sein. Maag.

Frankfurter Musikausstellung.

Die Katholische Woche brachte neben zahlreichen kirchenmusikalischen Andachten eine Reihe von Konzerten, zumeist im Saalbau. Der erste Abend war dem Schaffen katholischer Meister der Gegenwart gewidmet. Die „Savonarola-Sinfonie", op. 21, von Joseph Messner legt Zeugnis einer starken Begabung und eines durchaus gefestigten Könnens ab, bewegt sich aber im Harmonischen, ohne geradezu atonal zu sein, leider in modernistischen Bahnen, so daß man nicht zum rechten Genuß ihrer Vorzüge kommt. Ganz anders Franz Philipps „Friedensmesse", op. 12! Hier ist eine edle, innige, natürlich fließende Musik von Meisterhand geformt. Dies dreisätzige Werk (Kyrie, Benediktus, Gloria) beglückt und erhebt vom ersten bis zum letzten Takt. Klaus Nettstraeter mit dem Cäcilien- und Rühl'schen Verein brachte es zu schöner Geltung. — Der herrliche Münchner Domchor unter der musterhaften Leitung Prof. Berberichs hatte sich zunächst dem deutschen geistlichen Chor- und Sololied der Gegenwart gewidmet mit einem schönen Marienliederzyklus von Franz Philipp, fünf anziehenden geistlichen Liedern für Singstimme mit Klavier von Heinr. Lemacher, op. 31 und 41, und mit Solo- und Chorgesängen von Joseph Haas, op. 68 und 72 („Gesänge an Gott" und „Deutsche Vesper"). Was aber dieser Chor zu leisten imstande ist, ermaß sich ganz erst an den a-cappella-Vorträgen: „Niederländische und deutsche Meister der Renaissance", deren Ausführung vorbildlich war. — In allen Ehren bestand auch der Kölner Domchor unter Prof. Moelders (mit Hans Bachem an der Orgel), der, neben Motetten von Anton Bruckner, dessen prachtvolle E-Moll-Messe für achtstimmigen Chor, Blasinstrumente und Orgel höchst eindrucksvoll aufführte. — Eine herbe Enttäuschung war die Absage der Sixtinischen Kapelle. Statt ihrer sprang der Kölner Domchor ein mit Stücken aus den Messen Palestrinas und solchen von Vittoria und Caldara. In das zweite „Ersatz"-Konzert hatten sich Hans Bachem und Adolf Rebner (Violine) geteilt. Sie spielten zwei Kirchensonaten von Jos. Haas, op. 62, ferner erfolgten Vorträge

auf der Orgel: Händels B-Dur-Konzert, Bachs Präludium und Fuge in D-Dur und „Kyrie eleison" und „Invocation" von Reger. — Der prächtig geschulte Salzburger Domchor mit seinem vorzüglichen Stimmenmaterial sang Werke österreichischer Meister des Barock und der Gegenwart; darunter eine Messe in D-Dur für Soli, Chor, Orgel, Bläserseptett und Pauken von Joseph Messner, dem Leiter des Chors. Auch hier steht wieder das Harmonische der Wirkung hindernd im Wege. Trotz mancherlei Schönem hat man den Eindruck, daß der Wille zum Neuen (um jeden Preis) gelegentlich den natürlichen Strom der Erfindung hemmt. — Die Frankfurter Singakademie unter Gambke gab eine wohlgelungene Aufführung von Piernés Oratorium „Franziskus von Assisi". Eine Menge hübscher, wirkungsvoller Einzelzüge zeichnen das Werk aus; Chor und Orchester sind fein und klangvoll behandelt; aber das Ganze krankt an Monotonie und gibt mehr stimmungsfördernde Untermalung, denn kernhafte, eigenwüchsige Musik.

Nach dem erstaunlichen Pariser Conservatoire-Orchester, das unter Ph. Gaubert, neben einer Reihe moderner und älterer französischer Kompositionen, worunter Dukas' „Zauberlehrling" weitaus am erfreulichsten, die Fantastische Sinfonie des hier schändlich vernachlässigten Berlioz wundervoll zu Klang werden ließ, konzertierte nun auch zweimal die Wiener Philharmonie unter Clemens Krauß. Oberon-Ouvertüre und Bruckners Dritte gelangen glänzend; unbeschreiblich zündend Straußens „Don Juan"! Schuberts C-Dur-Sinfonie lag dem Dirigenten weniger, aber die Joh. Strauß'schen Walzer, Fledermaus-Ouvertüre und Perpetuum mobile entschädigten dafür überreichlich! Dr. Hans Scholz.

Das 96. Niederrheinische Musikfest zu Aachen.

Ebenso wie GMD. Raabe das vorhergehende Aachener Fest mit Glück durch Braunfels „Te deum" einleitete, so war für ihn der Beginn mit der „Großen Messe" in G-Moll gegeben. Es ist unmöglich, die hoheitsvollen Schönheiten des Werkes alle hervorzuheben. Das „Credo" dürfte wohl der gewaltigste Satz sein, bei dem es, wie überhaupt in der ganzen Messe, zu mannigfachen Reibungen zwischen dem althergebrachten Kirchenstil und dem freien, ungebundenen Fluge moderner Gestaltungskraft kommt. Schon im „Te deum" empfand man die Schwierigkeiten, mit denen Braunfels arbeitet, aber hier in der Fuge des Credo scheint er überhaupt an Anpassungsfähigkeit und Treffsicherheit der Stimmittel kaum noch Rücksicht zu nehmen. Braunfels, der das von Prof. Raabe einstudierte Werk persönlich dirigierte, dankte Fräulein Antwerpen und Herrn Pelzer, denen die Jugendchöre anvertraut waren, ganz besonders. Amalie Merz-Tunner, die Münchener Sangesmeisterin, besiegte mit ihrem strahlend schönen Organ spielend alle Schwierigkeiten. Heinrich Rehkemper tat sich besonders hervor, ebenso die zwei Kölner, der Tenorist Ventur Singer und der breite, volle Alt von Hilde Ellger. Die Orgelpartie lag in den bewährten Händen Erhard Mauersbergers.

Der zweite Tag brachte ein etwas buntes Programm, das mit Philipp Jarnachs „Symphonica brevis", einem einzigen großen Sinfoniesatze, eröffnet wurde. Ein „Intermezzo und Rondo" für Klavier und Orchester von Leopold Beck verlangte eine ziemlich erstaunliche Technik. Eduard Erdmann holte aus ihm heraus, was möglich war. Der Komponist, der 1883 in Olmütz geboren ist, weilt augenblicklich als Missionar in Afrika. Derselbe Pianist setzte die Zuhörer in gerechtfertigtes Staunen mit einem nachgelassenen, unglaublich schwierigen Werke von Liszt („Malédiction"). Außer dem „Elfenlied" und dem „Feuerreiter" von Wolf hörte man die 7. Sinfonie von Bruckner in vollkommener Ausführung unter Raabe, der mit dem Brucknerschen Geiste ganz vertraut ist.

J. V. von Wöss leitete mit seinem „Heiligen Liede", von Fr. v. Matthison gedichtet, für Doppelchor, Orchester und Orgel den letzten Konzerttag ein. Es wurde sauber und frisch gesungen, die Chöre griffen schön ineinander ein: ein klangvoller Festchor. Es folgte die Solokantate „Jauchzet Gott in allen Landen" von Bach, eine Glanzleistung Amalie Merz-Tunners und auch des ganzen Festes. Franz Breuer (Cembalo), Otto Kleemann und Max Gühns (Violine) besonders aber die obligate Trompete Kurt Noaks verhalfen dem Ganzen zum glücklichen Gelingen. Den Abschluß der Konzertreihe bildete die Eroika. Dr. Raabe und sein Musterorchester wurde aufs reichste geehrt. Direktor Pochhammer.

Deutsches Beethovenfest in Bonn.

In der zweiten Hälfte des Monats Mai vollzog sich in Bonn das offizielle Gedenken des größten Sohnes dieser Stadt durch das „Deutsche Beethovenfest", das Staatsmänner und prominente Persönlichkeiten zahlreicher Länder hier zusammenführte. Gottesdienste mit der C-Dur-Messe leiteten das Fest ein, denen große Huldigungsakte vor dem Beethoven-Denkmal wie in der Morgenfeier in der Beethovenhalle folgten. Das Fest brachte in seinen Veranstaltungen eine Auslese aus den größten Schöpfungen des Meisters in mehrfacher Wiederholung. Mit einer namentlich im Chorischen befriedigenden Wiedergabe der „Missa solemnis" stellte sich der nach schwerer Krankheit genesene GMD. F. Max Anton wieder an die Spitze seiner Körperschaften. Festdirigenten waren Siegmund von Hausegger

und Fritz Busch. Jener erfreute durch eine Wiedergabe der 1. Sinfonie und packte durch die Eroica, dieser holte sich mit der Neunten — das Vokalquartett war ausgezeichnet besetzt mit G. Förstel, M. Philippi, K. Erb und Albert Fischer — einen stürmischen Erfolg. Als Solisten ließen sich Adolf Busch mit dem Violinkonzert, Elly Ney mit dem Es-Dur-Konzert hören, Edwin Fischer zwang mit op. 111 in Bann und Karl Erb vermittelte den Liederkreis „An die ferne Geliebte" in selten erlebter Schönheit. Das Wendling-Quartett schenkte das E-Moll-Quartett op. 59,2 und A-Moll op. 132, und sein Klarinett ist Philipp Dreisbach vereinigte sich mit Alfred Saal und Elly Ney in op. 11, dem frühen Klarinettentrio. Das Septett op. 20, die Erinnerung aus der Jugendzeit, beschloß die Kammermusikveranstaltung und das Fest, dessen Verlauf würdig war des zu ehrenden Helden. W. V.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. In keinem hiesigen Institut ist Beethovens eindringlicher gedacht worden wie am Konservatorium. Nicht nur, daß, wie bereits berichtet, Max Pauer sämtliche Klaviersonaten vortrug, das auf eine bedeutsame Stufe erhobene Schülerorchester spielte in etwa einem halben Dutzend Konzerten nichts wie Beethoven, auf die der Leiter, Prof. Davisson, mit besonderer Genugtuung zurückblicken kann. Allerdings werden die Schüler derart stark zum Orchesterspiel herangezogen, daß man sich unmöglich denken kann, sie hätten noch genügend Zeit für ihre solistische, auch Kammermusik- und sonstige musikalische Ausbildung, eine Frage, die für das hiesige Konservatorium bedeutungsvoll werden könnte. Außerdem wurden Beethoven-Vorträge von Dr. Reuter gehalten, kurz, das Konservatorium machte mit der Beethovenfeier wirklich Ernst.

Im Neuen Theater hörte man wieder einmal Pfitzners herrlichen und ergreifenden Armen Heinrich. Daß ein derart ernstes Werk am Ende der Spielzeit gebracht wird, spricht nicht dafür, daß man es auch zu halten gewillt ist, zumal in der kommenden Spielzeit ein fast durchgehend neues Ensemble antreten wird. An und für sich gab man sich mit dem Werke viele Mühe, ohne es aber in seinem Nerv zu treffen. Mißverständlich war gleich die weibliche Hauptrolle, sofern ein vollkommen falscher Eindruck erzielt wird, wenn statt eines noch fast kindlichen Mädchens ein voll entwickeltes Weib — E. Kögel — dem Zuschauer entgegentritt. Die Partie war hier einst eine innere Glanzrolle der Sanden. Mißverständlich wirkt auch die wie in Festungsmauern sich abspielende, so unsagbar intime Familienszene des zweiten Aktes. Die andern, nach Entwürfen des Malers Hugo Lederer hergestellten Szenenbilder waren ebenso passend wie eindrucksvoll. Der der Vorstellung beiwohnende Komponist schien — seinem selbstvergessenen, impulsiven „Mitdirigieren" zufolge — etwa Qualen über die Brecherschen Tempi auszustehen; warum dirigierte er denn nicht selbst? Sehr gut, aber etwas zu dick, sang Zilken den Heinrich, wie auch die übrigen Personen sehr gut besetzt waren.

Die „Wiener Philharmoniker" machten auch Leipzig ihren Besuch, enttäuschten aber trotz ihres starken Erfolges den empfindlicheren Musikhörer nicht unerheblich. Das liegt am Dirigenten E. Kleiber, der, obwohl gebürtiger Wiener, ganz und gar keine Wiener Musikseele besitzt und infolgedessen gerade das wienerische Werk des recht faulen Programms, Schuberts B-Dur-Sinfonie Nr. 5, wenig glücklich gab. Ein Seelenmusiker ist ja Kleiber überhaupt nicht, und so ist ihm das so wunderbar feine Schwingen der Schubertschen Seele — der langsame Satz kann kaum trockener gespielt werden — etwas ganz Fremdes. Die Wiener Musiker müssen doch selbst am besten merken, daß ihre feinen Musiknerven bei diesem Dirigenten gar nicht ins Schwingen geraten. Auch das Meistersingervorspiel bot nichts Überragendes, und ob Kleiber Tschaikowsky (Nr. 5) etwas mehr oder weniger international gibt, spielt für mich bei der Einschätzung eines Dirigenten keine sonderliche Rolle. Derartige Gastkonzerte in Städten, die schließlich auch wissen, was Orchesterspiel heißt, sind das Unnötigste von der Welt. A. H.

Auch Leipzig hat nunmehr den „Golem" von D'Albert gebracht und zwar in einer sehr klangschönen, blutvollen Aufführung unter Kapellmeister Braun. Das Werk gefiel und hatte einen ehrlichen Erfolg. Man kann nicht sagen, daß es der, hinsichtlich der Instrumentation ganz meisterhaften Partitur an Erfindungskraft gebräche, aber die robuste, vorwiegend durch Äußeres aufs Äußere wirkende Natur D'Alberts kommt in dem phantastisch-mystischen Stoff dieser alten Judensage nicht eigentlich auf ihre Kosten. Gerade ein derartiger Vorwurf gleitet, wenn nicht von innen heraus gepackt, leicht ins Theatralische, Sensationelle ab, verstärkt durch ein so auf äußere Wirkung gestelltes Textbuch, wie es das von Ferdinand Lion ist. Statt das Unfaßbare, Geheimnisvolle noch in der Musik zu verdichten, wirkt es bei D'Albert höchst faßlich-real, ganz wenige Töne vernimmt man, die aus einer anderen Welt stammen (der Magier hat einmal eine sehr schöne, weiche Partie, die an Sarastro erinnert) Das Faßlich-Reale ist allerdings dann echtester d'Albert. — Die Hauptrollen waren stimmlich ausgezeichnet besetzt: Walther Zimmer als Golem (er kam aber im Spiel zu rasch ins Menschliche), Hans

Müller als Rabbi und M. Janowska als Lea. Brügmann hatte die Regie.

Auch dieses Jahr darf wieder mit Vergnügen auf die musikalisch-dramatischen Darstellungen der Schule Clarisse von Roberts hingewiesen werden. Von den drei Sängerinnen interessierte besonders Irene Kretschmann, ein prachtvoller dramatischer Alt (Orpheus und Mignon). Wenn trotz sehr gutem Spiel ihre Darstellung des „Orpheus" verfehlt war, so beruht das eben auf dem allgemeinen Mißverständnis, dem Glucks Kunst ausgesetzt ist. Wenn man z. B. die Arienmusik des Orpheus genau betrachtet, dürfte einem gar bald bewußt werden, daß diese mit dem heute üblichen affektgeladenen Orpheus nicht übereinstimmt. Noch erwähnt sei Charlotte Hey, ein spielfreudiger gesunder Koloratursopran (Ännchen im „Freischütz").

Ein neues Orchester, das Leipziger Konzert-Orchester, hat sich aus den Spielgemeinschaften der freistehenden und erwerbslosen Musiker gebildet und will diesen Musikern Gelegenheit geben, sich in regelmäßigen und ständigen Proben unter einem Kapellmeister die erforderliche Fertigkeit im Zusammenspiel zu bewahren oder wieder anzueignen. Das Sommerkonzert des unter Hanns Ludwig Kormann stehenden Orchesters wies trotz zu hoch gespanntem Programm bereits ganz respektable Leistungen auf. Mit diesem Klangkörper läßt sich sehr wohl künstlerisch arbeiten, sofern sich der Dirigent zunächst auf das beschränkt, womit das Orchester außerdem noch einem besonderen Mangel abhelfen könnte, nämlich: Gute Unterhaltungsmusik (Joh. Strauß, Lanner, Millöcker u. a.), leichtere und wenig gespielte Sinfonien (Haydn), Ouvertüren u. dgl. mehr. Im übrigen ist der Klang, besonders in den Bläsern, gelegentlich noch recht roh; seine Kultivierung verlangt sorgsamste Arbeit in einfacheren Werken.

Noch ein Liederabend (Schubert, Brahms, H. Wolf) der ausgezeichneten Altistin Emmy Krüger sei nachgetragen. Eine scharf profilierte, dramatische Natur von seltener Reinheit verkörpert sich in ihrer Stimme, womit ihr natürlich zugleich eine gewisse Grenze nach der mehr spielerischen Seite hin gesetzt ist. Der Besuch des Abends war beschämend gering. Wilh. Weismann.

Laut Beschluß der Sächs. Regierung führt das Leipziger Konservatorium für Musik ab 1. d. M. den Titel „Landeskonservatorium".

Motette in der Thomaskirche

13. Mai. S. Scheidt: „Fantasia." — Palestrina: „Laudate Dominum" (2chörig), Durante: „Misericordias Domini" (2chörig), H. Schütz: „Psalm 98" (2chörig).

20. Mai. J. P. Sweelingk: „Fantasia chromatica." — Palestrina: „Pater noster" (2chörig), Dulichius: „In te, Domine, speravi" (7st.).

27. Mai. Werke von J. S. Bach, ferner Jacob Gallus: „Ascende ad Patrem" (6st.).

3. Juni. W. Middelschulte (Chicago): „Passacaglia D-Moll." — Arnold Mendelssohn: „Motette zum Pfingstfest" op. 90, IV. — Prof. Middelschulte ist etwa ein moderner Abt Vogler. Das braust, heult, quitscht, winselt nur so, daß es einem kaum zum Bewußtsein kommt, daß es sich um eine Orgel handelt, welche diese Töne alle von sich gibt. Dabei ist der Stil nicht eigentlich modern. Er geht auf eine sich in äußerlichsten Tonmalereien ergehende Lisztnachfolge zurück, also einen Stil, der gottlob überwunden ist. Daß Middelschulte ein eminenter Virtuose ist, dafür bedarf's keiner besonderen Worte. W. W.

11. und 17. Juni. Werke von J. S. Bach, ferner Joh. Eccard: „Am Tage der heiligen Dreifaltigkeit" (6st. Motette), Gallus: „Heilig" (2chörig), H. Schütz: „Psalm 98".

ALTENBURG. In einer Aufführung, die nach Seiten technischer Klarheit und kunstschöpferischer Beschwingtheit mit zu den allerbesten der laufenden Saison gezählt zu werden verdient, ließ das Altenburger Landestheather in G. J. Mraczeks dreiaktiger Oper „Madonna am Wiesenzaun" (Meister Dürers Bild) ein Werk seine Lebendigmachung finden, dessen Wiedergabe sich wirklich verlohnt. Der Inhalt des Stückes ist vom Hannoveraner Bericht her bekannt (Aprilheft S. 233). — Die Geschwelltheit der textdichterischen Materie mit musikerregenden Potenzen brachte die schöpferischen Kräfte eines Tondichters zur Verflüssigung, der eine moderne Musik nicht nur darum schreibt, weil er sie will, um damit dem Gebot unserer Tage dienstbar zu sein, sondern weil er sie unter dem Zwange seiner besonderen Wesenheit schaffen muß. Dabei hat Mraczek nur dasjenige Maß von modernen Grundsätzen in sich aufgesogen, das seine Musik noch als eine durchaus gesund-moderne erscheinen läßt. Sie ist in ihren wesentlichsten Teilen auf Zusammenklang eingestellt und ihre letzten Offenbarungen wurzeln wohl überhaupt in dem Moment ihrer ausdrucksstarken Kadenzierung. Hinsichtlich der Thematik zuweilen etwas kurzatmig anmutend, bekunden gelegentlich die gut herausgemeißelten Höhepunkte aber doch auch den Schwung eines offenbarungsstraffen, gefühlsgetönten Melos, das dann auch die Singstimmen über die begriffliche Deklamation des Textwortes hebt und zum Künder der Emotion werden läßt. — Das Werk, in gewohnter Künstlerschaft von Otto R. Hartmann inszeniert, der in szenischer Bildkomposition und darstellerischer Bewegtheit durchgehend den herrschenden Stimmungston und die Energiewellen des dramatischen Lebens in der Verdichtung sinnenfälliger Erscheinungsformen aufzureißen vermochte, fand musikalisch seinen berufenen Erwecker in Kapellmeister M. de Abravanel, einem dramatisch empfindenden, starken Temperament, der an die Mission einer Tonsprache von solcher Textur glaubt und sie in einer ehrlichen Besessenheit vom Stoff mittels seiner reifen Diri-

giertechnik auf die Linie zu führen wußte, welche die Peripherie der hier gegebenen letzten Möglichkeiten überhaupt darstellt. — Der Erfolg des Werkes zeigte sich unter den Darstellern vor allem an die Namen Heinz Edeler (A. Dürer), Walter Großmann (Pirkheimer), Elly Nowack (Felicitas) und Bruno Miserski (Scherlin) gebunden. Das Publikum bejahte das Werk und seine Wiedergabe mit ehrlicher Wärme. Rudolf Hartmann.

BAMBERG. Uraufführung von E. T. A. Hoffmanns „Arlequino". Im Rahmen einer Veranstaltung des auch die Pflege der Musikgeschichte in sein Arbeitsgebiet einbeziehenden historischen Vereins Bamberg hatte man Gelegenheit, neben fürstbischöflicher Hofmusik des 18. Jahrhunderts aus dem Gräflich Schönbornschen Musikarchiv zu Wiesentheid im prunkvollen Kaisersaal ein interessantes Werk E. T. A. Hoffmanns, am Ort seiner Entstehung in wohlvorbereiteter Uraufführung kennen zu lernen: seine 5teilige Ballettsuite „Arlequino".

Das reizvolle Werk zeichnet sich durch markante Rhythmik, formale Geschlossenheit und melodische Eigenart aus und ist frei von jenem Mangel an konzentrierender Gestaltungskraft, den man sonst häufig bei Hoffmann findet. Die Wiedergabe des Werkes durch das Bamberger Kammerorchester unter Karl Leonhardts beschwingter Leitung geschah ganz in dem Geiste des Tanzes, so daß man das immerhin respektable Alter dieser Musik gerne vergaß. Franz Berthold.

BREMEN. Oper. Erstaufführungen. „Li-Tai-Pe" von Clemens von Frankenstein brachte keine Sensation. Die Oper ist ein freundliches Spiel, kein Drama. Die Musik ist absolut auf Klangschönheit eingestellt, meidet strenge Untermalung der Bühnenvorgänge. Anklänge wecken angenehme Erinnerungen. Die Lyrismen in weitgeschwungenen Melodienbogen geben den Sängern Gelegenheit, ihre Stimmen zu entfalten, wenn auch manchmal das Orchester zu dick ist. Prachtvolle Steigerungen verfehlen bei der hochkultivierten Tonsprache ihre Wirkungen niemals, doch ist die ganze musikalische Gestaltung nicht großzügig genug, um atemberaubende Spannungen zu schaffen. — Auf ganz andrem Blatte steht die Alkestis von Egon Wellesz. Dieses Werk bricht alle Brücken und kleinsten Stege ab, die vom Herkömmlichen zu ihm führen könnten. Seine ausgesprochene Polytonalität, die nur Kakophonien auf Kakophonien häuft, die nichts mit Spannung und Lösung zu tun hat, die keine seelischen Erregungen irgend welcher Art vermittelt, die nur dynamische Unterschiede kennt und letzten Endes nur Geräusche ans Ohr kommen läßt, ist unerträglich. — Es lassen sich keine größeren Gegensätze denken als Alkestis und die „Macht des Schicksals", die man ebenfalls hier erstaufführte. Die Darbietung aller dieser Werke war vortrefflich und gereichte unserm Stadttheater zur Ehre. Ein Mozartzyklus und Wagners Ring werden die Saison dem Ende zuführen. Dr. Kratzi.

DARMSTADT. „Das Gastmahl des Trimalchio". Szenische Pantomime nach Petronius von Bodo Wolf. Uraufführung am Hessischen Landestheater.

Die Wahl des Stoffes beweist die klassische Bildung Bodo Wolfs und die Vertonung spricht für seine gründliche Art, sich theoretisch mit der Musik zu beschäftigen. Die klangliche Seite seiner „amedialen" Kompositionsmethode, wie Wolf selbst sie nennt, mit ihrer ständigen Verwendung von Quart-Akkorden ist unerfreulich und unbefriedigend. Diese Moderne von gestern hat in keiner Hinsicht Positives aufzuweisen. — Die Handlung der Pantomime, die Schilderung einer durch immer stärkere Reizmittel zum höchsten Sinnengenuß aufgepeitschten Abendgesellschaft im übersättigten Rom des Kaisers Nero ist einem Roman des ob seiner Obszönität berüchtigten Petronius entnommen. In neun Sätze gegliedert, gibt sie auch musikalisch eine wohlberechnete Steigerung, die aber bei aller dynamischen Aufwendung der Kräfte aus den oben angedeuteten Gründen rein äußerlicher Natur bleibt. — Die lebensprühende, farbenreiche Wiedergabe im Theater (musikalische Leitung Max Hüsgen, Spielleitung O. F. Schuh) war prächtig.

Auch im Konzertsaal gab es Uraufführungen. Ein Streichquartett des jungen August Vogt (in A-Dur, op. 1), vom Schnurrbusch-Quartett aus der Taufe gehoben, bewies eine ganze Menge technischen Könnens und zeigte einige hübsche Einfälle, es fehlt aber noch die Logik im Aufbau. — Zwei umfangreiche Kompositionen für Solostimmen Chor und Orchester auf Texte des Grafen Kuno v. Hardenberg von Louis Kelterborn, „Der Wettstreit" und „Die Seele des Wassers und der Jüngling", deren sich der Mozart-Verein annahm, war ich infolge Krankheit leider zu hören verhindert. Dr. Werner Kulz.

DRESDEN. Als letzte Erstaufführung der zu Ende gehenden Spielzeit erschien Mussorgskys „Howantschina" (aussprachlich richtiger „Chowantschina") auf der Bühne, das zweite der beiden „musikalischen Volksstücke" ihres Schöpfers, die ihren Weg nach Deutschland fanden; denn die Howantschina ist schon in Frankfurt a. M. vor drei Jahren gegeben worden. Die Bedingungen eines Erfolges waren in Dresden aber besonders günstig, insofern ein für die Oper ungewöhnlich begabter junger russischer Musiker in Issai Dobrowen Spiel- und musikalische Leitung zugleich zu übernehmen vermochte, und daß

man für einen dekorativen und kostümlichen Rahmen gesorgt hatte, der ethnographisch echter unmöglich sein konnte und der zugleich das Werk zu einem Schaustück ersten Ranges stempelte. — Wenn trotzdem der Erfolg, den man nach dem des Boris Godunow erwartet haben mochte, ausblieb, so lag das mit in erster Linie an dem Stoff, den Mussorgsky sich erkor. Im Boris zeigt die Bilderfolge, aus Puschkins gleichnamigem Drama geschöpft, ein wirkliches Stück russischer Geschichte, die Tragödie des Helden des Werkes, und die Gestalt des falschen Dimitry weitete noch den historischen Ausblick. In der Howantschina eröffnet nur ein einziges Bild eine Aussicht auf das große historische Geschehen, auf die Lage des russischen Reiches zur Zeit der Regentschaft der Zarewna Sophia (1682) für den jungen nachmaligen großen Zaren Peter. Auf die Wirren im Reich, den Kampf der westeuropäischen Einflüsse, repräsentiert durch den Günstling der Fürstin, den Fürsten Galizyn, mit der Selbstherrschaft des altrussischen, moskowitischen Bojarentums, das Fürst Iwan Howansky vertritt. Aber mit dessen Ermordung erlahmt das Interesse schon vor dem Schlusse des Werkes, zumal er in seiner Stumpfheit und Brutalität auch die einzige musikalisch schärfer charakterisierte Gestalt ist. Denn mehr noch wie im Boris tritt das Bestreben Mussorgskys das russische Volk als Träger des Bühnengeschehens erscheinen zu lassen, in der Howantschina hervor, und tatsächlich geht von den Volksgesängen auch der stärkste Reiz in dem Werke aus, das man geradezu als Choroper bezeichnen könnte. Hier spricht die russische Volksseele oft mit ergreifender Unmittelbarkeit sich aus, und man empfindet die Tragödie, welche die russische Geschichte darstellt, als die Tragödie eines Volkes, das sein ungezügeltes Triebleben zu verurteilen scheint, sich nicht selbst regieren zu können! — Im übrigen ist der Stil dieses Musikdramas natürlich der gleiche wie der des Boris und fußt auf dem deklamatorischen Prinzip. Die mit oft prächtiger Realistik die Vorgänge untermalende Orchestration rührt wie dort von Rimsky-Korssakoff her, und ein persischer Tanz mutet wie aus der Umwelt von dessen Orchesterwerk Scheherazade stammend an. Die Gesamteinstellung des Werkes ließ wie beim Boris Godunow die Herkunft dieser Werke von der großen historischen Oper ebenso wenig verkennen, wie diese in Einzelheiten, sogar in einzelnen Figuren, erkennbar wurde. Den stärksten Anteil an der unmittelbaren Wirkung hatte der ausgezeichnete Dresdener Opern-Chor und von den Solisten der schwedische Bassist Ivar Andresen als darstellerisch wie gesanglich gleich hervorragender Repräsentant der „Howantschina", was mit einer etwas verächtlichen Nebenbedeutung etwa besagen will, der Howanskerei. O. Schmid.

Ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges bedeutete das erste Auftreten Wilhelm Furtwänglers im Dresdner Musikleben. Die Aufnahme, die er fand, war enthusiastisch, und der Gewerbehaussaal bot einen in dieser Konzertzeit recht ungewohnten Anblick. Er war vollbesetzt. — Man wird sich an dieser Stelle über die Bedeutung Furtwänglers nicht eingehender zu verbreiten haben, da sie oft genug in dieser Zeitschrift beleuchtet und gewürdigt worden ist. Der gefeierte Dirigent leitete an der Spitze der Berliner Philharmonie Richard Strauß' Don Juan, Schuberts H-Moll-Sinfonie und Brahms C-Moll-Sinfonie. In der Wiedergabe der letzteren gipfelte der Abend. Die musikalische Interpretation, die Klarlegung der Struktur der Partitur bis in die feinsten Einzelheiten und dabei unter Wahrung der großen Linie waren einzig. Im Don Juan fesselten die starken dramatischen Impulse, mit denen Furtwängler an das Werk herantrat, und in der Schubert-Sinfonie wußte er seinem Orchester eine oft phänomenhafte Klangschönheit zu entlocken, vornehmlich dem Streichkörper. In der Wesenheit des Dirigenten kam natürlich der intellektuelle Zug unsrer Zeit als der vorherrschende zum Ausdruck. Aber mit einer überzeugenden Kraft, die faszinierte und das Publikum zu Beifallskundgebungen hinriß, wie man sie nur selten erlebt! — Wie verlautet, wird der berühmte Dirigent, der mit seinem Orchester von Chemnitz kam und nach Prag weiterreiste, bereits im Oktober bzw. November dieses Jahres wieder in Dresden erscheinen. O. Schmid.

Am 18. und 19. Juni unternahm der Römhild-Chor (Freiw. Kirchenchor der Dresdner Martin-Luther-Kirche) eine Sängerfahrt nach Mügeln bei Oschatz, um gemeinschaftlich mit der dortigen Kantoreigesellschaft Schätze alter Sächsischer Kirchenmusikliteratur, die Kantor Fricke im Mügelner Kantoreiarchiv ausgegraben hat, zur Aufführung zu bringen. Zur ersten Wiedergabe gelangte eine 3stimmige Motette mit Basso continuo „Singet dem Herrn ein neues Lied" von Wolfg. Karl Briegel (1626—1712) und zur ersten Wiederholung die Kantate „Heilig ist Gott der Herr" für Sopransolo, Chor und Streichorchester von Joh. Samuel Beyer, dem alten Freiberger Kantor (1669 bis 1744), außerdem ein Gloria für Chor und Orchester von Joh. Ad. Hasse und zwei der von Kantor Weber ans Licht gezogenen alten Mügelner Amen. Ferner fand ein Kammerkonzert statt u. a. mit der Cäcilien-Ode von Händel, weltlichen a cappella-Liedern alter deutscher Meister und Orchesterwerken (1. Suite für Solovioline und Streichorchester von Joh. Bernh. Bach, Sarabande für Streichorchester von Joh. Dav. Heinichen).

DÜSSELDORF. Die Oper brachte als sommerliche Neuheit das Musikdrama, „Hypatia" von Roffredo Caetani in der neuen Fassung zur erfolgsstarken Uraufführung. Ein etwas abseits liegender Stoff von der schönen, dem antiken Religionskult ergebenen „Hypatia", die im Kampf

zwischen Christen-, Heiden- und Judentum zerrieben wird (Alexandrien um 400 n. Chr.) findet hier seine zwar in Tradition (Wagner—Liszt) befangene, aber noble und klangfreudige Vertonung. Der fürstliche Komponist (Bassiano ist sein Zivilname) hat ein großes handwerkliches Können und Geschmack. Neue Probleme stellt er nicht, das liegt nicht in seiner Absicht. Die reiche Instrumentierung könnte oft sparsamer sein. Spontane Dramatik tritt im übrigen hinter dem lyrischen Charakter zurück. Das selbst geschaffene Textbuch zeichnet sich durch knappe Diktion aus. Die szenische Ökonomie leidet im Mittelteil etwas unter der Breite des „Mysteriums", sonst aber kann man dem Bühnenvorgang Geschick nicht absprechen. Es läßt sich etwas daraus machen. Und Spielleiter Dr. Fr. Schramm unterließ nichts, das bewegte Spiel der Gruppen bildhaft und dramatisch richtig und wirkungsvoll anzusetzen. Kapellmeister Hugo Balzer als Interpret der instrumental ergiebigen Partitur stand ihm auch hinsichtlich der festgefaßten Chöre stützend zur Seite. Da ferner die Th. Schlonskischen Bühnenbilder recht gut in szenischer Zweckmäßigkeit und formalem Geschmack harmonierten, kam eine sehr gute Aufführung zustande. Als Titelheldin genügte Constanze Nettesheim mehr stimmlich als darstellerisch, Lud. Roffmann (Orestes), Berth. Pütz (Petrus) und Emmy Senff (Mutter) seien besonders hervorgehoben. E. S.

ERFURT. In einem Erfurter Kirchenkonzert brachte der Dr. Engelbrechtsche Madrigalchor das jüngste Werk von Richard Wetz (op. 51) zur Uraufführung. Es ist eine rein vokale Kantate auf acht Gedichte von Eichendorff für vier- bis achtstimmigen gemischten Chor. Wenn auf den ersten Blick ein Vergleich mit der Pfitznerschen „Romantischen Kantate" gegeben erscheint, so steht doch außer Frage, daß sich diese Ähnlichkeit nicht auf Einzelheiten der Form und des musikalischen Ausdruckes bezieht, sondern mehr auf den romantischen Geist, aus dem heraus die Komposition geschaffen ist. Genau wie Pfitzners Verwachsensein mit der Romantik ein Sichlösen von der Gegenwart ist, wendet sich dieser jüngste Wetz gegen den Geist unserer Zeit. Das Schlagwort von der Kunst als dem notwendigen Ausdruck der Zeit (der bekanntlich in Berlin oder Frankfurt seine Fabrikmarke bekommt) hat für Wetz nie Zugkraft gehabt. So kann sich die Textfolge aus Liedern von der Schönheit der Nacht und dem beseligenden Trost des auferstehenden Tages am Ende abwenden von dem „verwildernden" Streit der Welt:

„Selig Herze, das in kühnen Bildern
Ewig sich die Schönheit hält!"

Das Ganze so fern und feind dem Dämon der Ernüchterung und Persiflage, der unser heutiges Kunstleben umkrallt hält, daß man es nur ein Werk von gestern oder von morgen nennen kann.

Wetz' musikalische Diktion ist überall Ausdruck einer großen Persönlichkeit und eines reifen Künstlers. Bei selbständiger Führung der einzelnen Stimmen und gelegentlich harten harmonischen Reibungen ist das Werk doch durchaus für das Ohr geschrieben und nicht für den berechnenden Verstand. Die Kraft, mit der Wetz seine Musik zum Spiegel des Dichterwortes werden läßt, so daß Wort und Klang zu einer Einheit verschmelzen, ist nicht nur Können, sondern Unmittelbarkeit des musikalischen Gestalters. Die Sicherheit, mit der alle melodischen Floskeln und Reminiszenzen früherer Zeiten vermieden werden, hat nichts Gesuchtes oder Konstruiertes. Daß nicht alle Lieder der übrigens nicht abendfüllenden Komposition gleich stark sind im Ausdruck, ist eine Selbstverständlichkeit. Geradezu grandios sind die beiden Chöre, mit denen die Sonne und der erwachende Tag gefeiert werden. In unseren Tagen, die an großen und eindruckstarken Chorwerken nicht reich gesegnet sind, sollten sich unsere leistungsfähigen a-cappella-Chöre diese Kantate nicht entgehen lassen, schon weil sie innerhalb der bestehenden Literatur etwas durchaus Eigenartiges ist. Die Erfurter Aufführung, deren Leitung in den Händen des Komponisten lag, hinterließ starke Eindrücke.

Dr. Becker.

FLENSBURG. Die Grenzstadt Flensburg durfte sich mit ihrem dreitägigen Beethovenfest wohl sehen und hören lassen. Nicht weniger als vier Sinfonien (2., 5., 7., 9.) nebst der Missa solemnis wurden geboten, dazu noch das Tripelkonzert und das 4. Klavierkonzert. In Kurth Barth besitzt die Stadt nicht nur einen erfahrenen, mit vollem Rüstzeug ausgestatteten Orchesterdirigenten, sondern auch einen derart trefflichen Chordirigenten, daß die Aufführung der Messe eine Wiedergabe erfuhr, wie man sie oft genug in Großstädten nicht antrifft. Unbedingt bedeutete gerade auch diese Aufführung den künstlerischen Höhepunkt des Festes, zumal man sich großenteils erster Solisten versichert hatte, den schönen leichten Sopran von V. Brahm-Voß, eine Maria Philippi, den hellen, intelligenten Tenor Valentin Ludwigs und den kraftvollen Baß M. Ehrichs. Auch ein kleines Festbuch (verfaßt vom Dirigenten und Dr. Max Unger) fehlte neben einem Festvortrag nicht, so daß alles mögliche getan war, dem Fest den gehörigen Nachdruck zu geben. Über welch gute Kräfte das durchaus leistungsfähige, elastische städtische Orchester verfügte, zeigte das Tripelkonzert mit den beiden Konzertmeistern Schöne (Violine) und Suchanek (V.-Cello), zu denen eine famose Pianistin, R. Heller-Klitschka, trat oder sich vielmehr setzte. Barths Leitung ist von gesunder

Musikalität durchdrungen, klar, offen und ohne Grübelei, das Tempo in einigen Sinfoniesätzen übersteigert, so daß dann die Klarheit etwas zu wünschen übrig läßt, das Ganze aber überaus erfreulich. Die Chorverhältnisse nötigen unbedingt Respekt ab, kurz, ein wirklich hochstehendes Beethovenfest. A. H.

HAMBURG. Es ist unverkennbar, wie die Krise im Konzertleben zur Zurückhaltung nötigt. Wenn auch die Philharmonischen Konzerte wieder auf 14, die Sinfonie-Konzerte auf 22 erhöht sind, so drückt sich diese Zurückhaltung doch in Art und Zahl der nicht von einem festen Fundament getragenen übrigen Konzerte und zum Teil auch in der Programmwahl aus. In der Berücksichtigung von Neuheiten ist man vorsichtiger als je, die Philharmonie vermied sie überhaupt, — Strawinskys Feuerwerk als einzige ist uns ja schon wohlvertraut, wirkte allerdings bereits erheblich matter als sonst. Rachmaninoffs nicht zu Unrecht nur selten gespieltes D-Moll-Klavierkonzert konnte durch die Wiedergabe eines solchen Klaviergenies wie Horowitz mit dem Klangzauber seines Anschlags und seiner keine Hemmungen kennenden perlenden Technik stark fesseln. Weniger als die unter Dr. Mucks Führung zu großen Erlebnissen gesteigerten Aufführungen von Mahlers Lied von der Erde und Liszts Faust-Sinfonie würdigt man leider immer noch Bruckner; bei seiner Neunten war der Saal auffallend leer, während bei der Dritten wohl die Anziehungskraft Alma Moodies (Brahms Violinkonzert) nicht ohne Einfluß auf die zwar im allgemeinen mit diesen Konzerten verbundene festliche Stimmung gewesen sein dürfte.

Die wenige neue Musik der Sinfoniekonzerte zeigte sich nur in Kreneks Violinkonzert von eigentlichem Belang, obwohl die solistische Ausführung, trotz aller tatsächlichen Vorzüge Hertha Kahns, infolge ihres für die große Musikhalle zu kleinen Tones nicht immer überzeugend wirkte, so daß sich kaum ein vollkommener Eindruck dieses hochinteressanten Werkes ergeben konnte. Noch mehr gilt das von Mahlers 10. Sinfonie, aus der man, auf Kreneks „Vollendungs"-Arbeit verzichtend, den Adagio-Satz spielte, der in seiner Losgelöstheit aus einem planmäßigen Bau nun gleichsam in der Luft schwebt und in der fehlenden Übersicht über das vollkommene Ganze eine Fühlung ziemlich unmöglich macht. Ernest Bloch stellt eine Reihe jüdischer Melodien zu einer „Schemolo" genannten hebräischen Rhapsodie für Violoncell und Orchester zusammen — tiefmelancholische, an eigenartigem Musikgehalt reiche Klagelieder. Wilhelm Maukes Tondichtung „Einsamkeit" und Julius Spengels Sinfonie D-Moll, beide von allen möglichen Musikeinflüssen gesegnet, hatten mehr nur lokales Interesse; in Mauke gedachte man anläßlich seines 60. Geburtstages eines um die Musik nicht unverdienten Sohnes dieser Stadt, und in Spengel ehrte man den Jubilar, der 50 Jahre den Cäcilien-Chor leitet, ein Ereignis, das auch in festlichen Chorkonzerten des Cäcilienvereins gebührend gefeiert wurde, an denen Sigrid Onegin und Sabine Kalter solistisch beteiligt waren. Ein ähnliches Ereignis feierte Willi Burmester, bekanntlich ein geborener Hamburger, an derselben Stelle, wo er vor 50 Jahren (im Conventgarten) in die Öffentlichkeit getreten ist. Wenn auch die Preise äußerst hoch, so ist es doch bezeichnend, daß, zumal der Reinertrag in hochherziger Weise der Hamburger Universität zugedacht war, selbst dies Konzert kein ausverkauftes Haus erzielte.

Wenn man Beethoven in, man möchte fast sagen, allzu reichlichem Maße, trotz der für Mai vorgesehenen 7 großen Festkonzerte, feiert, so ist dabei die Berücksichtigung selten gehörter Werke bemerkenswert, wie es jetzt die Schlacht bei Vittoria, die Kammermusikwerke mit Blasinstrumenten usw. sind. Gustav Brecher, der Beethoven mit Hubermann feierte, bei dessen Vortrag des Violin-Konzerts man zwar das letzte Entscheidende vermißt, brachte uns in seinem letzten Konzert erstmalig Prokofieff, und zwar die Suite aus der „Liebe zu den drei Orangen", eine ziemlich hohle, freche, gemachte Musik, äußerlich Strawinsky verwandt, die kaum das Verlangen nach einer Bekanntschaft mit der jetzt vielgenannten Oper erwecken kann. Die Chormusik brachte die Missa solemnis, Händels Messias, Verdis Requiem, Bachs Matthäuspassion; außerdem kehrte der Berliner Domchor ein, der für seine schönen Leistungen leider keinen allzu großen Zuhörerkreis fand. B. Witt.

HERNE. Nach vierwöchentlicher Pause hörten wir vom Januar bis zum Abschluß des Musikwinters an wesentlichen Solisten vor allem Prof. Bram-Eldering, der gelegentlich der Beethoven-Gedächtnisfeier das Violinkonzert meisterhaft spielte. In Heinz Eccarius-Duisburg lernten wir einen feinsinnigen Pianisten kennen, an dessen Musizieren man seine helle Freude haben konnte (G-Moll Klavierkonzert von Mendelssohn-Bartholdy und Konzertstück F-Moll für Klavier und Orchester von C. M. v. Weber).

Der städt. Chor trat noch zweimal an die Öffentlichkeit und hatte mit Le Laudi von Suter und dem Schicksalslied von Brahms starke Erfolge. Was sonst an Orchesterwerken zu Gehör gebracht wurde, waren: Schubert (5. Sinfonie B-Dur), Brahms (Variationen über ein Thema von Haydn), Dvořak (Sinfonie „Aus der Neuen Welt"), Beethoven (Trauermusik aus der Eroica und 5. Sinfonie), Wagner (Meistersingervorspiel). Alles in allem hatte man den Eindruck, daß das Orchester unter Willi Mehrmanns hervorragender Leitung einen großen

Fortschritt gemacht hat. Übrigens gab es noch einen Kammermusikabend, an dem das Duisburger Grevesmühlquartett mit Werken von Schubert, Pfitzner und Mozart sein Können bewies.

Dr. W. Große.

KÖLN. Wie alljährlich, so sorgte auch diesmal die Westdeutsche Konzertdirektion für ein äußerlich glanzvolles und zugleich innerlich erhebendes Finale der Winterveranstaltungen des Kölner Musiklebens. Wilhelm Furtwängler fand mit den Berliner Philharmonikern als Interpret der Eroika und der Schumannschen Vierten wieder eine begeisterte Hörerschaft. Die scharf konzentrierte Art seiner Orchesterleitung reizte zu Vergleichen mit dem wenige Tage zuvor gehörten Concertgebouw-Orchester unter Willem Mengelberg mit seinem satten, aber auch erst als Ergebnis rastloser Detailarbeit möglichen Musizieren. Man lernte zwei, Mengelberg besonders naheliegende Werke mit dem Sonderreiz einer authentischen Darbietung kennen: Strauß' „Heldenleben" und Mahlers vierte Sinfonie.

Im Opernhaus ist nun auch Braunfels' „Don Gil von den grünen Hosen" in der eindruckvollen szenischen Aufmachung von Hans Strohbach, musikalisch sorgsam von Eugen Szenkar geleitet, erschienen. Nach den „Vögeln" ein glücklicher Sprung in das Zukunftsreich einer modernen Opera buffa, gleich stark im Lyrischen wie in der musikalisch-dramatischen Spannkraft, leider nur im ganzen zu dickflüssig. Man hat das Gefühl, als könnte erst kammermusikalischer Geist die Kräfte ganz entfalten, die hier spielen wollen.

Auf dem Gebiet der Ballettpantomime hatte Szenkar nach Bartoks „Wunderbarem Mandarin" manches wieder gutzumachen. Das geschah mit der deutschen Uraufführung von Prokofieffs „Chout" („Der Narr", zuerst Paris 1921). Die Handlung, nur aus der russischen Märchenphantastik verständlich, ist die Groteske eines russischen Eulenspiegel, musikalisch mit elementarer Rhythmik und mit der Prokofieff eigenen, dem Atonalen angenäherten, doch dem Stoff homogenen, stets geistvollen Harmonik gezeichnet, zudem von hohem klanglichem Reiz. Donizettis „Don Pasquale" in glänzender Darbietung füllte den Abend.

Dr. Wilh. Kahl.

MÜNCHEN. Paul Hindemiths „Cardillac" in der Münchner Staatsoper: Paul Hindemith ist ein gewaltiger Könner. Sein „Cardillac", zu dem ihm Ferdinand Lion in Anlehnung an die Novelle „Das Fräulein von Scuderi" von E. Th. A. Hoffmann einen sprachlich stark expressionistisch stammelnden Text geliefert hat, dessen höchster Triumph die Artikellosigkeit ist, befleißigt sich entschieden bewußt gewollter Abkehr vom Musikdrama Richard Wagners und seiner Nachfolger. Wenn auch auf das Leitmotiv als fundamentalen Grundpfeiler der stilistischen Anlage verzichtet ist, so tauchen ganz im Sinne der älteren Oper eine ganze Reihe von Erinnerungsthemen auf, die vor allem durch ihre starke rhythmische Akzentuierung dem Gedächtnis sich einmeißeln. Überhaupt tritt Hindemith unverkennbar von seiten des Instrumentalen an die Oper heran. Der geistreiche, bizarr einfallsträchtige Kammermusikkomponist, der sich seiner artistischen Möglichkeiten wohl bewußt ist, behauptet seinen Rang auch in der Meisterung größeren Orchesterapparates; in der Teilung und subtilen Differenzierung der Streicher bäumt sich extrem polyphoner Wille gegen die Vorherrschaft jeglichen Unisonoklanges. Ganz besonderer Hinneigung des Komponisten erfreuen sich die Bläser, das Blech zur Schilderung des Turbulenten (man denkt mitunter an Pfitzners zweiten Palestrina-Akt!), die Holzbläser als eigentliche Träger alles Amourösen, lyrisch Durchhauchten. Das Flötenduett bei der Pantomine am Schlusse der ersten Aufzuges ist schon als Einfall genial und in seiner Durchführung von apartem Reiz. Wenn trotzdem die Wirkung oft auseinanderfällt und eine letzte stilistische Einheit trotz des Fanatismus der Absichtlichkeit, der das ganze Werk durchatmet, nicht erreicht werden konnte, so liegt dies vor allem wohl in dem Mißverhältnis, das zwischen dem instrumentalen und vokalen Teile besteht. Die Chöre, mit denen Hindemith eine stolze Eindruckshöhe zu gewinnen vermag, bilden gewiß eine Ausnahme, zu der man auch das große Quartett im dritten Akte rechnen darf, sonst aber ist es für eine Reihe von Duetten und Ensembles geradezu bezeichnend, wie sehr die Singstimmen aneinander vorbeiklingen (ich mußte dabei unwillkürlich an die künstlerische Struktur gewisser Wedekindscher Dialoge denken, die ebenfalls nichts anderes als ein rücksichtsloses Aneinandervorbeimonologisieren sind). Trotz kunstvoller Fügung wollen sie sich zu keiner stilistischen Einheit zusammenfügen; sie laufen irgendwie ins Leere. Auch wagen sie sich in ihrem „absoluten" Ehrgeiz mitunter mehr, als der theatralischen Logik zuträglich, aus der notwendigen Haft des Wortsinns und gelangen so in die Nähe von Sinnwidrigkeiten, die geradezu eine Travestierung herausfordern, z. B. in der Szene, da der Führer der Prévôté seine amtliche Verkündigung dem versammelten Volke in unleidlich verschnörkeltem Koloraturenstil vorbringt. Vor allem jedoch bleibt die Musik — und dieser Umstand scheint mir am eindeutigsten zu erweisen, daß Hindemith kein echter Dramatiker ist — ohne jenen szenischen Gestus, in dem Mozart und Richard Wagner unerreichte Meister sind, sie läßt den Darsteller sonder Hinweis auf die Gebärde, sie umflattert die theatralische Situation, ohne sie in ihrem Herzpunkte zu erfassen. Deshalb sind jene

Momente selten, wo der Hörer bis zur Erschütterung gepackt wird; Hindemiths musikalische Logik ist zwingender als sein metaphysischer Drang. Man bewundert wohl, ist aber niemals hingerissen. Und wenn das Ganze mit einem Es-Dur-Dreiklang geschlossen hat, fragt man sich, ob dies am Ende nicht eine Pointe à la Heine sei, ein ironischer Schnörkel, der von diesem Hymniker des Technischen und Verächter des Gefühls schnöderweise noch angehängt wird!? — Die Aufführung durch die Münchner Staatsoper, zu der Leo Pasettis Kunst ein paar spukhaft düstere Bühnenbilder entworfen hatte, ward dank der vorbildlichen Regieleistung Max Hofmüllers und Karl Elmendorffs klar gestaltender musikalischer Deutung sehr eindrucksvoll; Orchester wie Chor zeigten sich ihrer schwierigen Aufgaben vollauf gewachsen, und die Darsteller auf der Bühne, unter denen Elisabeth Feuge (Tochter) den Stil des Werkes am reinsten verkörperte, während Erik Wildhagens Cardillac nicht im Gesanglichen, wohl aber im Darstellerischen zu eng gezogene Grenzen für die Möglichkeit eines restlos erschöpfenden Eindrucks fand, zeigten Eifer und Hingabe. Die Aufnahme war ungeteilt beifällig. Dr. W. Zentner.

OLDENBURG. Durch notwendig gewordene Ersparungsmaßnahmen war unsere Oper gezwungen, mit einem vollständig neuen Ensemble in die jetzige Spielzeit einzutreten. Daß die Schaffenskraft des Intendanten sowie seiner Mitarbeiter dadurch nicht im geringsten beeinflußt wurde, geht aus mehreren bemerkenswerten Aufführungen hervor. Über die „Cardillac-Aufführung" ist an dieser Stelle bereits berichtet. Eine weitere beachtliche Tat war die westdeutsche Erstaufführung der einzigen komischen Oper von Mussorgski „Der Jahrmarkt von Sarotschintzy". Die geschickte Bearbeitung durch Tscherepnin läßt Mussorgskis Musik unangetastet und fügt die Fragmente des letzten Aktes mit glücklicher Hand zusammen, so daß auch hier eine Geschlossenheit erzielt wird. Von der Musik geht eine starke Wirkung aus, die vor allem auf ihr Verwurzeltsein in der russischen Volksmusik zurückzuführen ist. Die Handlung selbst gibt ein echtes Bild russischen Volkslebens und interessiert durch eine Fülle von feinen komischen, oft aber auch derben Zügen, von der Musik köstlich charakterisiert. Ein wahres Kabinettstück ist z. B. das Duett zwischen Tscherewik und dem Gevatter, die schwer bezecht den Heimweg suchen. — Unter Werner Ladwig gab es eine beschwingte Aufführung. Zwischen den beiden ersten Akten erklang, wie von Mussorgski vorgesehen, seine Orchesterfantasie „Eine Nacht auf dem kahlen Berge" in der von Rimsky-Korssakoff instrumentierten Form, ein Werk von starker Urwüchsigkeit und großer Eindringlichkeit. Dr. Hans Preß brachte durch seine lebendige Inszenierung das russische Volkstum zur lebenswahren Darstellung. Die Erstaufführung der Oper darf das Landestheater als bedeutenden künstlerischen Erfolg buchen.

Georg Linnemann.

STUTTGART. In der Oper gab es außer dem in gesonderter Besprechung behandelten Ariodante eine Reihe von Erstaufführungen und Neueinstudierungen. Verdis Macht des Schicksals ist da zunächst zu nennen. Es versteht sich, daß auf Grund des fahrlässigen Werfelschen Textes eine ernstzunehmende Gesamtwirkung genau so wenig erzielt werden konnte, wie beim Ariodante auf Grund des Rudolphschen. Immerhin hätte man die drei Hauptrollen mit ihnen gewachsenen Sängern besetzen müssen. Gut, ja mehr als das: gesanglich vortrefflich, war einzig Hildegard Ranczak als Leonore. — Ein Singspielabend im kleinen Hause brachte die pseudogluckische Maienkönigin, Webers Abu Hassan und Schenks Dorfbarbier; von der ursprünglich für diesen Abend vorgesehenen Aufführung von Händels Masque Acis und Galathea hatte man Abstand genommen. Als musikalisches Theater wirkte das Schenksche Werkchen am lebendigsten, obgleich sein absoluter musikalischer Wert nicht bedeutend ist. Die Darstellung hätte im allgemeinen diskreter, minder possenhaft sein dürfen. — Schließlich, nicht zuletzt: Busonis Doktor Faust. Die Stuttgarter Bühne hat sich dadurch, daß sie als erste anderthalb Jahre nach der Dresdner Uraufführung sich des Werkes annahm, ein Verdienst erworben, das nicht leicht hoch genug angeschlagen werden kann. Es ist naturgemäß kein Zufall, daß dieser Faust sich erst durchsetzen muß; er gehört nicht zu den Dingen, denen ein Erfolg in die Breite rasch beschieden ist. Was ihn zu dem Außerordentlichen stempelt, als das man ihm anzusprechen hat: es steht hinter ihm große und reine Menschlichkeit, gleich fern von der Verarmung durch technische Programme wie vom kaum verhüllten Exhibitionismus anderer. Ich bekenne, einen stärkeren Eindruck von einem neuern Bühnenwerk überhaupt nicht empfangen zu haben. — Im Textbuch, das als Musikerdichtung einen besonderen Rang beanspruchen darf, ist der Rückgriff auf das Puppenspiel ebenso motiviert durch schöne Ehrfurcht vor der Unerreichbarkeit Goethes wie durch die Einsicht in das musikalisch Gestaltbare, daß dem Opernbuch Gemäße. Wesentliche Anlehnung an das Puppenspiel: Mephisto ist nicht, wie bei Goethe, Kehrseite Fausts, sondern sein Widerspiel, der Böse an sich, Verführer, hinweglenkend von allem, was das Wesen Faustischen Suchens ausmacht. Aber (und hierin geht Busoni im Goetheschen Sinne über Volksbuch und Puppenspiel hinaus) Faust, obwohl dem Verführer zunächst scheinbar verfallen, entgleitet ihm. Er gewinnt

sich, nachdem er auf den Zauber, der ihn an die Hölle band, freiwillig verzichtet hat, Erlösung durch das Kind, das ihm die Herzogin gebiert, durch den Erben. In ihm wirkt er weiter, durch ihn zeugt er sich fort. Er geht nicht ein in einen christlichen Himmel, noch verliert er sich an das Phantom des Griechentums, das Mephisto ihm anstelle des Erben vorgaukelt — es ist tief symbolisch, daß Crucifixus und Helena als das von Faust hinter sich Gelassene im letzten Bilde ineinander überfließen — sondern er vermacht sich, „ein ewiger Wille", dem werdenden Sein. Diese, den romantischen Zug umkehrende Wendung in die Zukunftsgläubigkeit ist Busonis echtestes Eigentum. Sie ist abstrakt; sie muß es sein: zwischen versinkender und erhoffter kommender Weltansicht. Interessant, sich hier der Einstellung des Pfitznerschen Palestrina zu erinnern. Der Gegensatz ist zuinnerst begründet. — In Busonis Musik spiegelt sich noch deutlicher als in seiner Dichtung die Amalgamierung nordischen und romanischen Wesens, das gleichsam Europäische seiner Natur, das eine Brücke zurückschlägt zum musikalischen Europäertum des achtzehnten Jahrhunderts und in seiner geistigen Durchdrungenheit selbstverständlich nichts zu tun hat mit dem oberflächlichen Internationalismus von heute. Nicht zum wenigsten daher ihre eigentümliche Magie. Was an ihr fesselt, ist minder der einzelne Einfall — andere sind darin für den Augenblick schärfer, einprägsamer — als das Gesamtbild, das Vermögen, große Zusammenhänge nicht bloß zu erstreben, sondern auch von innen her zu bezwingen. Am unmittelbarsten leuchtet das ein bei der Kirchenszene (Szenisches Intermezzo), der sie unterbauenden Orgeltoccata. Die formschöpferische Kraft ist jedoch anderwärts kaum geringer. Man hat dem Ganzen Lockerheit des Aufbaus nachgesagt (Eugen Schmitz im Breitkopfschen Jahrbuch 1926, das auch Busonis wichtige eigene Bemerkungen zur Faustpartitur enthält), m. E. mit Unrecht. Der Plan ist: Ouvertüre, Vorspruch; drei Teile vor, drei (einschließlich des Instrumentalintermezzos der Sarabande) nach dem Hauptspiel; Symmetrie also, deren Auf und Ab sich deckt mit Spannung und Entspannung in der Entwicklung der Faustgestalt. Hätte Busoni das Werk selbst bei voller Kraft vollenden und dem Schlußmonolog die gebührende Ausladung geben können — Jarnachs Arbeit ist pietätvoll, aber es fehlt ihr der weite Atem —, so würde darüber kaum zu diskutieren sein. — Mitbedingt durch die spezifische Formschöpfung, den Geist, aus dem sie stammt, ist die Entmaterialisierung des Theaters, die Transposition des Bühnengeschehens in die Sphäre des phantastisch Traumhaften; eine Wirkung, die besonders da auffällt, wo die alte Oper in greifbare Nähe gerückt scheint: im Parmaakt (Niederschmetterndes Gegenbeispiel war am Tage nach der Fausterstaufführung der Rosenkavalier unter Strauß). Das bedeutet keinen Verlust an dramatischer Intensität; im Gegenteil: nicht nur der gesunde italienische Theaterinstinkt lebt sich, wenngleich sublimiert, im geeigneten Moment aus, sondern es gelingt Busoni auch, wie etwa in der Kirchenszene, eine in ihren äußeren Mitteln so untheatermäßige Musik wie die Orgeltoccata — die übrigens, gleich den Osterchören, irgendwie an Italiener des Secento erinnert — mit Spannung zu laden. Ein gewisses Erlahmen, eine Länge empfinde ich, nach mehrmaligem Hören, nur in der Beschwörungsszene. Busoni hat hier selbst offensichtlich ein Zuviel gefühlt; das geht hervor einmal aus der Kürzung, welche schon die Komposition an der ursprünglichen Dichtung vornimmt, und ferner aus einem Passus der Bemerkungen zur Partitur. Es bleibt zu erwägen, ob nicht durch vorsichtigen Eingriff, für den Jarnach der geeignete Mann wäre, sich eine Zusammenraffung ermöglichen ließe. — Die Aufführung war, insonderheit im Orchester, sehr respektabel; diese spirituelle Musik liegt Leonhardt. Die Mise-en-scène war nicht ausgeglichen. Einige von Pankoks Bildern (vor allem Fausts Studierzimmer und romanische Kapelle) sehr schön, anderes minder glücklich. Die Darstellung der Erscheinungen im Parmaakt durch den Film stand mit ihrer photographischen Nüchternheit in allzu krassem Widerspruch zum Charakter der Musik; hier müßte sich (abgesehen davon, daß der Film für das ganze rechte Drittel des Theaters unsichtbar blieb!) ein anderer Weg finden und damit auch für Faust ein imposanterer, zentralerer Auftritt erreichen lassen. Auch die, allerdings prekäre, Helenaszene mißriet: entweder muß nach der Regievorschrift des Klavierauszugs oder, was das Bessere und zugleich bei weitem Einfachere ist, unter Abblendung der Gaststubendekoration nach derjenigen des Kiepenheuerschen Textbuchs verfahren werden; der Pavillon, in dem die nicht gerade überwältigende Helena auftaucht, ist eine Unmöglichkeit. Von den Hauptdarstellern der weitaus stärkste war Windgassen als Mephisto; er bot im Spiel eine bis ins Letzte erfüllte Leistung, hat nur leider nicht ganz die leichte Höhe, welche die — nebenbei bemerkt, für einen intelligenten Tenor äußerst dankbare — Partie verlangt. Weil als Faust wirkte würdig und nobel, doch etwas blaß; die Bäumer als Herzogin (warum besetzte man nicht mit der Forbach?) nicht überzeugend;

Herman Roth.

WEIMAR. Es naht das Ende der Musikflut, und wie mir scheint, ein gutes! Denn der Besuch des achten und letzten Sinfoniekonzertes war ein wahrer Genuß. Brahms unter Peter Raabes Leitung und das Violinkonzert D-Dur von Prof. M. Strub mit wahrer Künstlerschaft wiedergegeben,

gehören zu den Höhepunkten dieser Konzertperiode. Herrlich war auch der Brahms-Abend unsrer Staatlichen Musikschule und der Beethoven-Abend Lamonds in der Gesellschaft der Musikfreunde. Erwähnt sei auch eine der interessanten Hausmusiken von Frl. Schultz-Birch, die oft eine für moderne Weisen empfängliche Gemeinde um sich sammelt. Man hörte u. a. die Violin-Sonate H-Moll von Respighi und Lieder von Marx, Knut Harder und Petyrek.

Im Nationaltheater sah man zwei Erstaufführungen: „Madonna am Wiesenzaun" von Mraczek und Wunschs „Bianca". Beides sehr interessante Bühnenwerke. Im zweiten ist trotz einer Reihe recht wirkungsvoller Stellen doch etwas „zuviel Musik". Die Handlung ist ohne Zweifel packend, besonders, wenn Elsbeth Bergmann-Reitz, Hans Bergmann und Xaver Mang ihre Kunst dazu leihen! Eine ganz wundervolle Erstaufführung von P. Graeners Oper „Hanneles Himmelfahrt" mit der außerordentlich begabten Novizin Lotte Grimm in der Titelrolle erneuerte den guten Namen unsres Theaters und seines Generalintendanten Dr. Ulbrich. Dr. Praetorius ist für derartige Leistungen der gegebene Inspirator, der Orchester und Bühne sicher führt. E. A. Molnar.

WÜRZBURG. Uraufführung: „Penthesilea", Musikdrama in 3 Aufzügen von Rudo Ritter. (Wortdichtung frei nach H. v. Kleist von Karl Ritter.)

Rudo Ritter hat sich durch seine Liedkompositionen bereits mancherorts die Anerkennung des Konzertsaales erworben, seine durchaus sangliche Stimmführung schenkte ihm Sängergunst. Sein erstes Bühnenwerk überrascht durch hohe Anforderungen an Sänger, Orchester und Darsteller. Aus überschäumendem Empfinden der tragischen Schwere antiker Stoffe steigert er den Instrumentalkörper von lyrischen Weiten zu einer dramatischen Aktivität, wie sie das Musikdrama fordern muß, und überläßt dennoch die Peripetie des Dramas der „musiklosen Szene". Ein auf homophoner Grundlage erstrebter al fresco-Stil! Auf seiner Orchesterpalette verwendet er als höchste Lichter die Reizfarben: Celesta—Harfe—Klavier. Geigen konzertieren wechselweise mit hochgeschriebenen Bläsern; ein sehr diffiziler Hornsatz leitet das Vorspiel — ein eigentliches Vorspiel ist nicht vorhanden — zum 2. Aufzuge ein. Die Singstimmen sind oft instrumental geführt. Die Heldenrolle des Achill ist mit einem Bariton, jene der Penthesilea und ihrer Milchschwester Protoe mit jugendlich-dramatischen Sopranen besetzt. Da der Komponist im Einvernehmen mit der Kleistschen Dichtung absichtlich den klassischen Bewegungschor bevorzugt, besitzt das Werk keinen großen Sängerchor. Zwei „Solo"-chöre sind im Vokalensemblestil gehalten. Die Handlung enthält in der Gestaltung Karl Ritters keine Abweichung vom Kleistschen Vorbild. Interessant dürfte sein, daß die von Kleist ersehnte „Erlösung seiner Heldin durch die Musik" in diesem Jahre von zwei einander so wesensfremden Komponisten wie Rudo Ritter und Ottmar Schoeck (Dresden) erstrebt wurde.

Das von Kapellmeister Bruck und Regisseur Rabenalt unter aufopfernder Hingabe der Solo- und Orchesterstimmen einstudierte Werk, mit Joci Bauhoff als Penthesilea, Hammer-Achill und Sofie Kömpel als Protoe hatte einen großen Uraufführungserfolg. W.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Schwerin. Vom 15. bis 18. Mai fand in Schwerin, mit gutem Gelingen, ein Tonkünstlerfest des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler statt zur Gründungsfeier der neuen Ortsgruppe Schwerin. Neben der Staatstheaterkapelle, unter Leitung von Prof. Kaehler und Kapellmeister Lutze, waren einheimische Künstler und namhafte Gäste tätig, wie Karl Braun (Staatsoper, Berlin), Hans Beltz (Leipzig), Margot Hinnenberg-Lefèbre (Köln), das Havemann-Quartett (Berlin) u. a. Eröffnet wurde das Fest durch Bachs Konzert für 4 Klaviere in A-Moll mit Begleitung eines Streichorchesters, wobei die Pianistin Elisabeth Lange durch ihre reife Kunst besonders hervortrat. Neben der Oper (Meistersinger), Orchester- und Kammermusik erregte sodann besonderes Interesse die Vorführung von Schul- und Hausmusik durch Knaben- und Mädchenchöre unter Leitung des Akademischen Musiklehrers Siems (Wismar), sowie durch das Schweriner Schülerorchester unter Leitung des Kammermusikers Karl Läppchen, das in der Wiedergabe von Beethoven und Mozart, sowie in Händelscher Kirchenmusik reiches Können zeigte. Unter den vielfachen musikwissenschaftlichen Vorträgen stand das geistvolle Referat von Prof. W. Schünemann (Berlin) über „Notwendigkeit und Ziel einer Musikerziehung" im Mittelpunkt des Interesses. H.

Beethovenfeier in Bonn

Nachdem im Februar die Universität in einer durch die Interpretation von Teilen der Trauerkantate und der V. Sinfonie durch GMD. Kleiber und durch die die künstlerische Persönlichkeit Beethovens scharf umreißende Rede des Ordinarius für Musikwissenschaft Prof. Dr. L. Schiedermairs sehr eindrucksvollen und erhebenden Feier des Sohnes der Stadt Bonn gedacht hatte, folgten am Todestage selbst die Feierlichkeiten des Vereins „Beethovenhaus"-Bonn, die sich in einer, nur

einem kleinen Kreis geladener Gäste zugänglichen Morgenfeier an der Geburtsstätte und einer öffentlichen Feier in der Beethovenhalle vollzogen. Die letztere eröffnete ein Vorspruch von Wilhelm Schmidtbonn, den der Intendant Dr. Albert Fischer sprach. Als Überleitung zum Quartett G-Dur, op. 18, 2 spielte das Klingler-Quartett den „Dankgesang eines Genesenen". Als Mittelpunkt der Feier war die Gedenkrede gedacht, für die man sich den bekannten Beethovenforscher Prof. Dr. A. Sandberger-München verschrieben hatte. Nur knappe Worte widmete der Redner dem eigentlichen Phänomen Beethoven, um in der Hauptsache das Verhältnis der Gegenwart zu Beethoven darzulegen in einer Weise, die den glühenden Verehrer des Tonheroen als Mann zeigte, der nur in der musikalischen Vergangenheit lebt, dem es aber nicht gegeben ist, Ursachen und Kräfte für die zahlreichen Erscheinungen einer Beethovenabkehr gewisser Kreise zu erkennen. Zum Schlusse entwarf er ein Charakterbild des Meisters, den er als leuchtendes Vorbild eines edlen Menschen und Künstlers dem Volke und dem kommenden Geschlechte zur Betrachtung und Nacheiferung empfahl. Den ergreifenden Abschluß der Feier gab die Wiedergabe des „Harfen"-Quartetts. W. V.

Beethovenfest in Heidelberg.

Die alte Heidelberger Tradition, im Sommer oder Frühjahr Musikfeste großen Stils zu veranstalten, hat im letzten Jahre mit dem Deutschen Brahmsfest wieder eingesetzt und ist in diesem Jahre mit einem groß angelegten Beethovenfest fortgesetzt worden. Wilhelm Furtwängler, dem die philosophische Fakultät Heidelberg den Ehrendoktor verliehen hat, gab mit den Berliner Philharmonikern in drei Konzerten ein eindringliches Bild vom orchestralen Schaffen Beethovens. Seine Interpretation der Sinfonien, vor allem der Fünften, wurde zum packenden Erlebnis. Edwin Fischer spielte mit kaum zu überbietender Musikalität und technischer Bravour das Es-Dur-Konzert. Furtwängler, Fischer und die Berliner Philharmoniker wurden stürmisch geehrt. Zur Fortsetzung der Reihe ist für das nächste Jahr ein Romantisches Musikfest in Aussicht genommen. J. K.

Der Städt. Gesangverein Cäcilia veranstaltet im November anläßlich seines 75jährigen Bestehens im Verein mit dem Städt. Orchester, das sein 25tes Jubiläum feiert, ein 2tägiges Musikfest unter Leitung des GMD.s Hans Gelbke, mit hervorragender Solistenbesetzung.

Vom 4.—11. Juni fand auf Elmau (Oberbayern) eine Mozartwoche statt, die dem Wunsche diente, „Musik und Landschaft einander festlich zu verbinden." Solisten waren: Elly Ney, Hedwig Faßbaender, Rudolf Peters. Dirigenten: Dr. Hanns Roehr, Willem van Hoogstraten. Dazu ein Mozartorchester von 25 Mann, eine Bläservereinigung und ein Streichquartett.

Die von der Ortsgruppe der Badischen Heimat veranstalteten Histor. Kammerkonzerte im Bruchsaler Schloß fanden auch dieses Jahr wieder statt. In drei Konzerten kam deutsche und italien. Musik des Barock bis zu Stamitz in historischen Kostümen zur Wiedergabe. Ausführende: Musikdir. Hunkler, Elisabeth Neumann, Ria Ginster, Vitus Bergner, Fritz Zobeley.

Im Mai fand in Stockholm das 5. nordische Musikfest statt. Zur Aufführung kam zeitgenössische Musik der vier Länder: Dänemark, Schweden, Norwegen und Finnland.

Die vom 15.—17. Juli stattfindende Deutsche Kammermusik Baden-Baden (bisher Donaueschingen) bringt folgende neuen Werke: Bela Bártok, Sonate für Klavier; Alban Berg, Lyrische Suite für Streichquartett; Max Butting, Suite für Violine und Klavier; Hans Eisler, „Tagebuch", Kantate für 4 Singstimmen, Violine und Klavier; Krsto Odak, Streichquartett; Hermann Reutter, Sonate für Cello und Klavier.

Ferner gelangen Originalkompositionen für mechanische Instrumente, Filme mit Musik für eine mechanische Orgel, ferner musikalische Bühnenstücke, die für Baden-Baden geschrieben worden sind, zur Aufführung und zwar: „Die Prinzessin auf der Erbse" von Ernst Toch; „Entführung der Europa" von Darius Milhaud; „Mahagonny" von Kurt Weill (Text von Bert Brecht) und „Hin und Zurück" von Paul Hindemith.

Das diesjährige Musikfest in Sondershausen fand am 18. und 19. Juni statt. Als Solisten waren verpflichtet: Anni Quistorp, Robert Bröll und Prof. Albert Fischer. Der erste Tag brachte u. a. die Händel-Variationen von Georg Schumann unter dessen eigener Leitung und das Es-Dur-Konzert von Beethoven, der zweite Tag „Acis und Galathea" von Händel nach der Ausgabe von Chrysander. Den Schluß des zweiten Tages bildet der 150. Psalm von Bruckner unter Mitwirkung des gemischten Chors des Cäcilienvereins, hier, sowie der Hochschule für Musik und des Frühschen Gesangvereins Nordhausen.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Erster deutscher Kongreß für Schulmusik

Der „Bund deutscher Musikerzieher", der durch Zusammenschluß der Fachverbände aller Einzelstaaten begründet wurde, wies sich durch einen ersten Kongreß aus. Für diesen war die Aufgabe gesetzt, nicht nur Theorie und Wissenschaft, sondern ausgiebig die Vertreter der Praxis zu Worte kommen zu lassen. Die Regierungen von Bayern (Prof. Markus Koch-München), Thüringen (Regierungsrat Wicke-Weimar), Lübeck und Hamburg ließen sich vertreten. Frankreich, Österreich und Holland hatten Fachvertreter beauftragt. Eine für den ersten Tag der Veranstaltung vorgesehene Ansprache des Reichskunstwarts Dr. Redslob mußte leider wegfallen, da der Redner verreisen mußte. Es sprach Prof. Dr. Willibald Gurlitt-Freiburg über „Musikpädagogische Gegensätze", die er in gegensätzlichen Musikanschauungen

begründete. Weiter hob er erneut hervor, daß die Schulmusik nicht die Zielstellung aus sich nimmt, sondern alle Bewegungen musikalischer Art nur aufnimmt und wieder ausstrahlt. Die Stellung des Schulmusikers zur musikalischen Öffentlichkeit — ein Thema, das auf dem flachen Land weit brennender ist als in der Großstadt — füllte einen großen Teil der Referate aus. Spreckelsen-Itzehoe sprach über „Öffentliche Kulturaufgaben des Schulmusikers", Amtsrat Schlicht vom deutschen Sängerbund über „Chorgesangvereine und Musikerziehung". Die Zusammenarbeit zwischen „Schulmusik und Privatmusikunterricht", eine Frage, die bei ihrer enormen Wichtigkeit viel mehr in den Vordergrund gerückt zu werden verdient, behandelte Krieschen-Berlin auf Grund praktischer Erfahrungen. Bilke-Breslau stellte die pädagogische Ausbildung des Schulmusikers in den Mittelpunkt des Interesses. Die Mittel und Wege des praktischen Unterrichts wurden erneut abgewogen und geschätzt: Rhythmische Gymnastik (Steger-Flensburg), Klavier im Musikunterricht (Zoumer-Bonn), Schulorchester (Cornelissen-Anklam), Musikgeschichte in der Schule (Linnemann-Oldenburg), neue Musik und Schule (S. Günther-Berlin). Prof. Doegen, der Leiter der Lautabteilung bei der Berliner Staatsbibliothek, führte seine Arbeitsergebnisse vor. Dr. Moll-Hamburg brachte „Stimme und Sprache" in fesselnden Lichtbildern. In einer Tonwortkonferenz besprachen prominente Vertreter Arbeitsplan und Arbeitsweg dieser so sehr gespaltenen Materie. Eigentlich aktuellen Themen widmete man den letzten Nachmittag. Hauer-Berlin kritisierte die neuen Richtlinien für die Volksschulen Preußens, Rüdel-Berlin die für die höheren Lehranstalten. Der Akademiedirektor Prof. Dr. Thiel beleuchtete die Weiterführung des Kretzschmarschen Reformwerkes. Der Verfasser dieses Berichts suchte die Kräfte der Jugendbewegung zu erfassen und sie in ihrer Wirkungsmöglichkeit zu umgrenzen. An die Landesregierungen richteten sich eine Reihe von Resolutionen, die eine tatsächlich positive Förderung des Musikunterrichts in der Schule erwarten. Der Leiter der Tagung, Studienrat Walter Kühn-Berlin, der Vorsitzende des Verbandes, schloß mit der Aussicht, auf einem zweiten deutschen Kongreß für Schulmusik in München wieder zusammenzukommen. Graeners „Hanneles Himmelfahrt" in der Städtischen Oper, Carl Thiel und Heitmann mit dem Madrigalchor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik und der letztere an der Orgel der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche (mit Werken Kaminskys, Haas', Grabners und Kochs) hielten die Teilnehmer auch an den Abenden beisammen. Die ganze arbeitsfreudige und ereignisreiche Tagung durchklang der Wille aller Schulmusiker, bei einer Ertüchtigung unseres Volkes im Gebiet des Musikalischen und durch die Musik nicht hintanzustehen. Siegfried Günther.

— Die Reichs-Frauengruppe des R. D. T. war als Fachverband des Allgemeinen deutschen Lehrerinnenvereins an dessen 19. Tagung in Stettin mit folgenden Vorträgen beteiligt: Dr. E. Noack und Anna Epping: Gehörbildung und rhythmische Erziehung als Vorbereitung und Stütze des Instrumentalunterrichts, Dr. Marie Th. Schmücker: Neue Unterrichtsliteratur, Susanne Trautwein: Die Musik als Mittel der Ausdruckskultur (Referat). — Nach gemeinsamem Beschluß wurde an das Zentralinstitut das Ansuchen gerichtet, „Fortbildungskurse für Privatmusiklehrende einzurichten, die neuzeitliche Grundlagen verbreiten helfen".

Vom 26.—29. Juli finden im Rahmen der Ausstellung „Musik im Leben der Völker" in Frankfurt a. M. Volksmusiktage statt, die voraussichtlich vom Preuß. Kulturminister Becker eröffnet werden und für die Vorträge zugesagt haben: Staatssekretär a. D. Heinrich Schulz, Prof. Dr. Hans Freyer (Leipzig), Prof. Dr. Joachim Moser (Heidelberg), Prof. Fritz Jöde, Dr. Konrad Ameln, Dr. Fritz Reusch, Prof. Müller (Paderborn), Geheimrat Smend, Kantor Stier (Dresden), Dr. Noack (Frankfurt), Dr. Müller-Blattau (Königsberg), Prof. J. E. Müller (Köln). — Vorführungen werden unter Leitung von Cäcilie Geis die Musikpflege in Kindergarten und in Jugendgruppen zeigen. Geistige und weltliche Konzerte der Märkischen Spielgemeinde unter Georg Götsch und eine Oper von Monteverdi unter Scherchen bilden den musikalischen Teil der Tage.

Anfragen sind an das Musikbüro der Ausstellung, Frankfurt a. M., Haus Offenbach, zu richten.

Im Rahmen der Jenaer Ferienkurse findet vom 10.—16. August ein praktischer Einführungslehrgang in das Tonwort von Eitz und seine Verwendung im Schulmusikunterricht statt, ferner noch ein zweiter Kursus, welcher der Vertiefung und besonders der Aussprache über Unterrichtserfahrungen dienen soll. Die Leitung hat Dr. Bennedik, Dozent a. d. Pädagogischen Akademie in Kiel. Auskünfte erteilt das Sekretariat der Ferienkurse, Jena, Carl Zeissplatz 3.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg veranstaltet vom 3.—7. August d. J. eine Mozarttagung. Der wissenschaftliche Teil steht unter dem Vorsitz Hermann Aberts und umfaßt eine Reihe von Referaten bedeutender Musikgelehrter über neueste Resultate der Mozartforschung mit anschließenden Diskussionen. Das Orchesterkonzert sowie eine Figaroaufführung dirigierte Bruno Walter unter Mitwirkung hervorragender Solisten und der Wiener Philharmoniker. Das Dresdner Streichquartett bestreitet einen Kammermusikabend. Die große C-Moll-Messe wird an der Stätte ihrer Uraufführung (25. 8. 1783), der Stiftskirche von St. Peter, in einer diesem Raum und der ursprünglichen Absicht Mozarts angepaßten Besetzung unter der Leitung Dr. B. Baumgartners zu Gehör gebracht. Ein „Heiterer Mozartabend" im Stiftskeller zu St. Peter soll unter anderem den intimen Charakter der Tagung unterstreichen und die Veranstaltungen nach der gesellschaftlichen Seite hin ergänzen.

Der Allgem. Deutsche Musikverein und der Deutsche Sängerbund haben ein Abkommen getroffen, dahingehend, daß der ADMV, ohne den Männergesang von seinen eigenen Programmen grundsätzlich auszuschließen, im allgemeinen die bei ihm eingereichten Werke begutachten und die von ihm für wertvoll gehaltenen dem DSB empfehlen soll. Diese Praxis wurde dieses Jahr erstmalig befolgt. Die empfohlenen Männerchorwerke sollen an der ab 1929 alljährlich stattfindenden Sängerwoche (dieses Jahr: Nürnberg) zur Aufführung kommen.

PERSÖNLICHES

Dem isländischen Dirigenten und Komponisten Jón Leifs wurde durch Beschluß des isländischen Parlaments eine staatliche Komponistengage verliehen.

Anläßlich des 50. Geburtstages (10. Mai) von Roderich von Mojsisovics wurde von dessen Schülern im Saale des Konservatoriums des Steiermärkischen Musikvereines in Graz eine Feier veranstaltet, bei welcher eine, von Wilhelm Gösser geschaffene und von den Schülern gestiftete Büste des Komponisten enthüllt wurde.

Der Linzer Theater- und Musikschriftsteller Prof. Dr. Cornelius Preiß feierte im Mai sein 25jähriges Schriftstellerjubiläum.

Elly Ney wurde das Ehrenbürgerrecht der Stadt Bonn verliehen.

Wilhelm Furtwängler wurde von der philosophischen Fakultät der Stadt Heidelberg der Dr. phil. ehrenhalber verliehen. Dem Künstler unsre Glückwünsche.

Geburtstage und Jubiläen:

Prof. Arpad Doppler, der frühere Chordirektor am Stuttgarter Landestheater und sehr geschätzte Lehrer für Chorgesang am Stuttgarter Konservatorium, beging am 6. Juni seinen 70. Geburtstag. D., der einer bekannten österreichischen Musikerfamilie entstammt, ist auch als Komponist von Instrumentalsuiten und feinsinnigen Chören hervorgetreten.

Georg Zeller, der in München lebende Komponist und Musiklehrer am dortigen Maximilianeum, beging am 29. Mai seinen 70. Geburtstag. 2 Opern, Instrumentalwerke (darunter Konzerte und Stücke für Horn) und Kirchenmusik waren der Gegenstand seiner kompositorischen Tätigkeit.

Der auch als Orgelvirtuose und Komponist bekannte Koblenzer Musikdirektor Franz C. Lindlar feierte unlängst ebenfalls seinen 70. Geburtstag.

Emil Prill, der hervorragende Soloflötist an der Berliner Staatsoper, Prof. an der Hochschule für Musik und Verfasser bekannter Studienwerke seines Instrumentes, beging vor kurzem seinen 60. Geburtstag.

Arthur Blaß, der angesehene Mannheimer Musikpädagoge und Musikschriftsteller, beging Anfang Mai seinen 70. Geburtstag. Der an der Mannheimer Musikhochschule wirkende Siebziger kommt eigentlich von der Kapellmeisterlaufbahn her, die er aber eines Gehörleidens wegen aufgeben mußte.

Dr. Hermann Stephani, Universitäts-MD in Marburg a. L., wurde am 23. Juni 50 Jahre alt.

Am 27. Juni wurde Ewald Sträßer 60 Jahre alt, und wir entbieten, wenn auch nachträglich, dem bedeutsamen und charaktervollen Komponisten hierzu unsere besten Glückwünsche. Sträßer, auch hierin unmodern, als er von sich gar nicht reden zu machen versteht, ist durch die heutige Zeit und ihre Musik etwas in den Hintergrund gedrängt worden. Das Beste seiner Werke steht aber über Zeitströmungen, und so mag denn Sträßer, einer der meist aufgeführten Sinfoniekomponisten vor dem Krieg, getrost in das weitere Jahrzehnt seines Lebens und Schaffens blicken.

Eusebius Mandyczewski, der Archivar der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde", jener treffliche Musiker und Musikforscher, auf den kein Geringerer als Brahms große Stücke hielt, wird am 18. August 70 Jahre alt, was wir allen jenen verraten wollen, die Mandyczewskis Hilfe für ihre Forschungen oft genug in Anspruch genommen haben.

Am 5. Juli wurde Freiherr von der Pfordten 70 Jahre alt. Seit Jahrzehnten an der Universität München als außerordentlicher Professor über Musik lesend, hat er sich durch zahlreiche Monographien, vor allem über große deutsche Musiker, besonders Richard Wagner, weithin bekannt gemacht, im Kriege noch im besonderen durch seine „Deutsche Musik". Sind seine Arbeiten auch nicht im Sinne einer Universitätswissenschaft einzuschätzen, so verraten sie doch immer auf den Gebieten, in denen von der Pfordten sich künstlerisch zu Hause fühlt, den feinsinnigen Kenner und geschmackvollen Schriftsteller.

Todesfälle:

† Fritz Lindemann, der bekannte Pianist und von allen Sängern hochgeschätzte Konzertbegleiter, nach kurzem schweren Leiden im Alter von 51 Jahren. Sein Tod ist auf den Genuß verdorbener Speisen zurückzuführen.

† Alois Pennarini (eigentlich Federle), Kgl. württemberg. Kammersänger und Direktor des Stadttheaters Reichenberg i. Böhmen, mit 55 Jahren.

† Kammersänger Max Büttner, der ausgezeichnete Wagner-Sänger, nach erst kürzlich vollendetem 70. Lebensjahr. Über 30 Jahre gehörte er der Karlsruher Oper an und hatte sich erst vor 2 Jahren von der Öffentlichkeit zurückgezogen.

† Ernst Urbach, der vor allem durch seine Bearbeitungen für Unterhaltungskapellen volkstümlich gewordene Komponist, zu St. Blasien mit 55 Jahren.

† Arnold Niggli, der bekannte Schweizerische Musikschriftsteller und ehemal. Redakteur der Schweizerischen Musikzeitung (1890—98), im Alter von 84 Jahren. Der Verstorbene, ehemals Stadtschreiber in Aarau, ist vor allem durch seine musikbiographischen Studien — darunter wohl am bekanntesten die beiden kleinen Schubert-Biographien bei Breitkopf & Härtel und in Reclams U.Bibl. — bekannt geworden.

† Konstantin Türupu, der estnische Komponist und Chordirigent mit 62 Jahren.

† Abdon Milanez, Komponist und Direktor des Musik-Institutes von Rio de Janeiro, einer der ersten brasilianischen Musiker.

† Paul Lacombe, französischer Komponist.

† Francis Griesson, der amerikanische Komponist, bekannt durch seine Freundschaft mit Richard Wagner, in Los Angeles. Er starb in bitterster Armut.

† Inayat Khan, der große indische Musiker, mit 45 Jahren. Er entstammt dem berühmten indischen Musikergeschlecht Khan, von dem auch bei uns zwei Angehörige durch ihre Konzerte Aufsehen erregt haben (s. Januarheft S. 21).

Berufungen:

— Erich Wolfgang Korngold als Prof. für Musiktheorie und Leiter der Kapellmeisterklassen (nach dem Rücktritt Hegers) an die Wiener Staatsakademie für Musik.
— Anton Hardörfer zum Dirigenten des Vereins für klassischen Chorgesang in Nürnberg an Stelle des scheidenden Hans Dorner.
— Ludwig Leschetizky, 1. Kapellmeister der Königsberger Oper, an das Landestheater in Braunschweig.
— Hermann Scherchen zum Chefdirigenten des Bukarester Philharmonischen Orchesters.
— Marco Großkopf, der Kapellmeister und frühere Intendant des Leipziger Operettentheaters, als musikal. Oberleiter an die komische Oper in Berlin.
— Der bisherige Innsbrucker Musikdirektor Dr. Richard von Alpenburg zum Musikdirektor der Stadt Münster, als Nachfolger Schulz-Dornburgs.
— Kapellmeister Franz Reuß von der Städt. Oper Berlin als Nachfolger Dr. Ernst Zulaufs an das Kasseler Staatstheater.
— Konzertmeister Joseph Wolfsthal als Nachfolger des gestorbenen Prof. Markees an die Staatl. Hochschule für Musik in Berlin.
— Paul Schmitz, bisher Kapellmeister am Stuttgarter Landestheater, als Nachfolger Dr. Karl Böhms an die Münchener Staatsoper.
— Stokowski ist aus Gesundheitsrücksichten bis Herbst 1928 von der Leitung der Philharmoniker in Philadelphia zurückgetreten. Thomas Beecham, der engl. Dirigent, soll ihn inzwischen ersetzen.
— Toscanini auf 5 Jahre als Dirigent des New Yorker philharmon. Orchesters.
— Guido Adler, der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Wiener Universität, tritt infolge Erreichung der Altersgrenze mit Ende des Sommersemesters vom Lehramt zurück. Ein selten reiches Gelehrtenleben erfährt da seinen amtlichen Abschluß. Wir wünschen dem ausgezeichneten Musikgelehrten, ohne den sich die Musikforschung der letzten vierzig Jahre nicht denken lassen, einen frohen, innerlich freudigen Lebensabend.
— Ebenfalls auf Grund des Altersgesetzes wird Prof. Willy Heß, der ausgezeichnete Violinvirtuose und -Pädagoge, mit Ende des Sommersemesters aus dem Lehrkörper der Berliner Musikhochschule ausscheiden.
— Karol Szymanowski zum Direktor des Konservatoriums in Warschau.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— In Bremervörde (4300 Einwohner) brachte der gemischte Chor unter Leitung seines Dirigenten Fritz Corberg unter Mitwirkung des Albert-Orchesters, Bremerhaven, Händels „Judas Maccabäus" zur Aufführung. Die Aufführung fand bei der Kritik günstige Aufnahme.
— Kreneks Oper „Jonny spielt auf" gelangt an der New Yorker Metropolitan-Oper zur Aufführung.
— In Greifswald fand eine Beethovenfeier statt. Ausführende: Berliner Staatsopernorchester unter Erich Kleiber, Rudolf Schmidt-Berlin (Es-Dur-Konzert), Havemann-Quartett u. a.
— Der in Hessen lebende Julius Klaas hatte mit einem Kompositionsabend in Köln (Lieder und Klavierwerke) bei Publikum und Presse einen schönen Erfolg.
— Im letzten Sonderkonzert des Paderborner Musikvereins brachte der Sieglsche Madrigalchor geistl. Gesänge von Otto Siegl und Adolf Pfanner zur Uraufführung. Ferner gelangten Werke von Kaminski und R. Peters zur Erstaufführung.
— T. Schulze-Albrecht (Ulm) erzielte mit ihrem Frauenchor in einem Konzerte „Alte Musik" in München in Verbindung mit dem Kammerorchester von Alfred Weckerlin eindrucksvollen Erfolg.
— Egon Wellesz hat die Komposition einer einaktigen komischen Oper „Scherz, List und Rache" nach dem gleichnamigen Singspiel von Goethe beendet.
— Der Musikverein der schles. Stadt Trachenberg (nur 3700 E.) vollbrachte unter begeisterter Anteilnahme der dortigen musikalischen Kreise das Wagnis einer Aufführung von Bachs „Matthäuspassion". Dem zielbewußter Leiter Kantor Klupsch, unter Mitwirkung des Schles. Landesorchesters, Liegnitzer und Breslauer Solisten, leistete damit an diesem vorgeschobenen Orte ein Stück edelster Kulturarbeit.
— Die Motettenpassion (1594) von Leonhard Lechner kommt in diesem Jahr in Berlin, Dresden, Halle, Hannover, München, Wels u. a. Städten zur Aufführung.
— Die aus Schubertschen Melodien zusammengestellte Operette „Das Dreimäderlhaus" wirft in Amerika in der Woche durchschnittlich 4000 $ ab. Der Gesamtnachlaß Schuberts wurde auf — 63 Gulden taxiert!
— Die englische Society of Organists veranstaltete anläßlich ihrer Tagung in London am vergangenen Sonnabend und Sonntag einen meeting (Vortrag gehalten von Mr. Godfrey Sceats) und ein Recital (neue Orgelwerke) ihres Ehrenmitgliedes Sigfrid Karg-Elert.
— Willy Renners Präludien über B-A-C-H für Klavier (Steingräber-Verlag) kamen an einem Komponistenabend des Frankfurter Tonkünstlerbundes durch den Komponisten selbst zu eindrucksvoller Wiedergabe.
— In Berlin-Friedenau fand ein Wilhelm Berger-Abend unter Beisein der Witwe des Komponisten statt.
— Gustav Dorets Festspiel „Das Winzerfest" gelangt nach 22 Jahren wieder zum erstenmal im August in Vevey zur Aufführung. Es werden 2000 Personen mitwirken.
— Franz Werfel bearbeitet gegenwärtig Verdis „Simone Boccanegra" für die deutschen Bühnen.
— Die Berliner Musikaliendruckerei G.m.b.H., ein Zweigunternehmen der weltbekannten Firma für Notenstich- und Druck C. G. Röder, Leipzig, feierte am 2. Juli d. J. ihr 25jähriges Bestehen.
— Auf einer außerordentlichen Generalversammlung des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter am 12. und 13. Juni in Krefeld wurde u. a. der Verwaltungsausschuß durch folgenden Vorstand ersetzt: Vorsitzender ist Furtwängler, geschäftsführender Vorsitzender R. Cahn-Speyer; Beisitzer sind GMD. Abendroth, GMD. Raabe und S. von Hausegger.

VERLAGSNACHRICHTEN

Bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, ist ein 150 S. starker Nachtragsband ihres 1913 herausgegebenen „Musikbuches" erschienen. Die beiden Bücher enthalten, nunmehr bis 1926, eine nach Gruppen und Gattungen geordnete Zusammenstellung von Büchern über die Musiker, die Musik und ihre Instrumente, die bei Breitkopf & Härtel erschienen sind. Seinen besondern Wert hat das „Musikbuch" durch Bild- und Faksimilebeigaben, sowie kleine Erläuterungen der angezeigten Werke.

Musikberichte

AUSLAND:

Neue Musik in Bologna.

Von der allgemeinen Reform- und Entwicklungsbewegung, die in Italien seit dem Antritt der Regierung Mussolinis auf allen Gebieten volkswirtschaftlicher, sozialer und kultureller Betätigung unbeirrt vorwärtsschreitet, durfte die Musikpflege nicht länger ausgeschaltet bleiben. Das Mailänder Musikersyndikat hat mit der moralischen und materiellen Unterstützung der Regierung ein nationales Festival abgehalten, welches „Mostra del 900 Musicale Italiano" genannt, eine Übersicht über die wichtigsten Ergebnisse nationalen Musikschaffens der letzten 25 Jahre bieten sollte. Über 50 Komponisten waren vertreten, deren Werke in 4 Orchester-, 1 Chorkonzert und 3 Kammermusikabenden vorgeführt wurden. Bologna, die Musikstadt par excellence, wurde zum Paradeplatz gewählt.

Es ist unmöglich, hier über alle aufgeführten Werke zu sprechen; es seien daher nur diejenigen genannt, welche im Ausland mehr oder weniger bekannt sind oder es, meiner Meinung nach, bald sein können.

Da gab es gleich zu Anfang des ersten Orchesterkonzerts, unter der umsichtigen Leitung Alceo Tonis (dem eigentlichen Schöpfer der Idee), Respighis „Belfagor". Diese nach Vollendung der gleichnamigen Oper unter Benutzung der markantesten Motive geschriebene Ouvertüre verleugnet die Meisterhand nicht, trägt aber keine Merkmale einer Weiterentwicklung. Ein „Concerto Italiano per violino e orchestra" des jungen Florentiners Mario Castelnuovo-Tedesco ist hochkultivierte Orchesterarbeit, während zu gleicher Zeit der Sologeige eine sehr dankbare Rolle zufällt. Daran schlossen sich die „Variazioni senza tema per pianoforte e orchestra" von F. G. Malipiero. Es ist hier der Ort zu bemerken, daß eine der charakteristischsten Eigenschaften des italienischen Konzertpublikums sein Konservativismus darstellt. Sei es aus mangelnder Vorbildung oder Instinkt, sei es zufolge der noch spärlichen Vorkommnis moderner Musik in den Konzertprogrammen — Tatsache ist, daß nicht nur das Gros des Publikums, sondern auch die überwiegende Mehrheit der Musiker in den neuesten Wegen der internationalen Musikentwicklung Irrwege und Sackgassen sehen, denen sich zu nähern bereits als gefährlich und dem Geist der Musik zuwider empfunden wird. Es war daher nichts weniger als verwunderlich, daß die Kompositionen der „Radikalen" eine kühle, oft feindliche Aufnahme fanden. Außer dem genannten Werk Malipieros wurden Rietis „Concerto in do per pianoforte e orchestra", Labrocas „Sinfonia per piccola orchestra" und Casellas Orchestersuite „La Giara" zu Gehör gebracht, Werke, die jedenfalls für die Ausdrucksform dieser vier Komponisten charakteristisch sind: umsonst: das italienische Publikum (auch die Kritiker ziemlich eindeutig) will von keiner atonalen noch pluritonalen Musik wissen, und auch der Ruf „Zurück zum Händelstil!" begegnet tauben Ohren. Dieselben Beobachtungen konnte man in den Kammermusikkonzerten machen, als Davico, Santoliquido, Pannain u. ä. aufgeführt wurden.

Nun noch kurz einige Werke der gemäßigten Komponisten. Sensationellen Erfolg errang der noch nicht dreißigjährige Ludovico Rocca mit seiner sinfonischen Legende „La Cella azzurra", einer im besten Sinne straußisch anmutenden Komposition, die gleichzeitig Erfindung, Technik und Gewandtheit bekundet. Auch G. F. Ghedinis „Litanie alla Vergine" für Orchester, Sopransolo und kleinen Frauenchor verdiente den errungenen Erfolg. Sehr freundliche Aufnahme fanden noch Pick-Mangiagallis „Poemi sinfonici op. 45", De Sabatas „La notte di Platon", Cesare Nordios „Fantasia Nottorna" aus dem „Poema di Bruges", „Elegia" des berühmten Dirigenten Gino Marinuzzi, sowie die „Contrasti" des jungen begabten Enzo Masetti. Franco Alfano war mit dem Tanz und der Schluß-Szene aus „Sakuntala" vertreten.

Der letzte Abend war der jungen Chorproduktion gewidmet. Man hörte zwei gefällige Stücke von Wolf-Ferrari, „Madrigale" und „Stornello", ferner Bruchstücke aus dem Poema corale „Marfisa" von Veneziani, dem bewährten Chordirigenten der Scala. Den nachhaltigsten Eindruck aber hinterließen die zum feierlichen Abschluß aufgesparten 8- und 12stimmigen „Dies irae" und „Sanctus" aus der Totenmesse Pizzettis, die ein über 200 Stimmen zählender, ausgezeichnet disziplinierter Chor unter der vollendeten Leitung Marino Cremesinis zu schönster Geltung brachte. Originell in Stimmführung und Harmoniefolge, bekunden diese Stücke eine Meisterhand von klassischer Größe, und der Beifallsrausch, mit dem sie aufgenommen wurden, wies nochmals darauf hin, daß die Pflege der Chormusik und des Chorgesangs zu den vorzüglichsten Pflichten der führenden Musiker Italiens gehört. (Bezeichnend ist das ungeheure Interesse, das ein soeben die Halbinsel bereisender Chor entgegnet, welcher unter der Leitung R. Bartolis und A. Casellas den aus dem 16. Jahrhundert stammenden „Amfiparnaso" Orazio Vecchis neben „Les Noces" von Strawinski zu Gehör bringt.)

Aus diesen kurzen Aufzeichnungen geht wohl klar hervor, daß der Hauptzweck der „Mostra" voll erfüllt worden ist: Viele moderne Komponisten hatten Gelegenheit, zu Gehör zu kommen, und Fachleute, einen Überblick über die gegenwärtige Produktion der italienischen Musiker zu gewinnen. Man darf sich daher der Hoffnung hingeben, daß diese

„Mostra“ bald zu einer ständigen Einrichtung gehören wird. Georg Friedrich Winternitz.

BUDAPEST. Die Budapester Beethoven-Festlichkeiten währten vom 25. März bis zum 4. April. In ihrem Rahmen gelangten die repräsentablen Werke des Meisters in sieben Konzerten zur Aufführung und zwar am 26. März die Missa solemnis, am 28 die 1. und die 3. Sinfonie sowie das Es-Dur-Klavierkonzert (mit E. v. Dohnányi), am 30. März fünf Klaviersonaten, am 1. April Kammermusikwerke, am 2. „König Stephan“ und „Fidelio“ im Ungar. Opernhaus und am 4. April das Violinkonzert (mit E. Telmányi) und die Neunte. Das Festkomitee gab zu den Konzerten ein geschmackvoll ausgestattetes Programmbuch heraus.

— Der ungarische Musikschriftsteller Erwin Major beweist in einem Aufsatze in der „Ungarischen musikalischen Rundschau“, daß Beethovens „Opferlied“ zum Benefizkonzert des s. Z. berühmten Konzertsängers Wilhelm Ehlers komponiert und von diesem dann zum erstenmal in Preßburg gesungen wurde. Hiermit wird Schindlers von Thayer bezweifelte Feststellung bezüglich der Entstehung des Opferliedes bekräftigt. In der Uraufführung unterschied sich die Komposition nur in bezug auf die drei Solostimmen von ihrer heute bekannten Form. Jos. Fligl.

BUKAREST. In Rumänien sind eifrige Bestrebungen im Gange, eine nationale Oper zu schaffen. Bereits drei rumänische Opern sind im Laufe der letzten Jahre entstanden, von denen sieh zwei seit zwei Jahren dauernd auf dem Spielplan in Cluj erhalten. Es ist die Oper „Fât-Frumos“, in der ein rumänischer Sagenstoff behandelt ist, und die Oper „Seara mare“, die eine Art Volksliedspiel darstellt und die den bedeutenden rumänischen Folkloristen V. Brediceanu zum Verfasser hat. Das erstere Werk ist allerdings von einem Nichtrumänen, Klein, dem Chormeister der Oper in Cluj. Die dritte Oper „Die tragische Hochzeit“ wurde von dem Diplomaten Alexis Catargi auf ein französisches Libretto von Louis Cernol geschrieben und 1922 in Monte Carlo aufgeführt. Seine rumänische Uraufführung erlebte das zweiaktige Werk erst kürzlich in Bukarest und erzielte enthusiastischen Beifall. Eine ungemein dramatische Handlung, die im mittelalterlichen Volksleben des Balkans wurzelt und eine im besten Sinne volkstümliche Musik zeichnen das Werk aus. Leider hat der Komponist seinen Triumph nicht mehr erleben können. —Vl.

PARIS. Wenn in Deutschland die Konzertsaison in der Regel mit Ostern ihren Abschluß findet, so blüht das hiesige Musikleben mit dem bezaubernden Pariser „impressionistischen“ Frühling mit neuer Kraft auf, und die Zeit bis zum 14. Juli, dem Nationalfest der Franzosen, ist eigentlich als Hauptsaison der Oper zu betrachten — der Strom ausländischer Touristen bildet den Kontingent der Besucher. So erlebte man kürzlich in der „Opéra comique“ eine schöne Aufführung des Meisterwerkes von Debussy: „Peleas und Melissande“ mit der ausgezeichneten amerikanischen Künstlerin Mary Garden, die seinerzeit die Titelrolle kreiert hat und in der sie auch heute noch vorbildlich ist. Ferner konnte man den prachtvollen Koloratursopran der Primadonna der neulich in Paris gastierenden Mailänder Scala, Guillemetti, bewundern, die in alten italienischen Opern den Sinn der Koloratur aufleben ließ — das „Passagenwerk“ wurde verständnisvoll thematisch behandelt. Auch die russische Oper brachte einige interessante Aufführungen, wie „Sadko“ von Rimsky-Korsakoff und „Fürst Igor“ von Borodin (leider nur in Konzertform!), worin man die bekannte Sängerin Maria Kusnetzoff nach längerer Pause wieder zu hören bekam. Die „große Oper“ steht nicht zurück. Die Aufführung des „Rosenkavaliers“ (ebenso wie die des „Goldenen Hahn“ von Rimsky-Korsakoff) war eine schöne Tat. Leider kann man aber in diesem ersten Kunstinstitut Frankreichs — genannt „Academie nationale de musique“ — nicht zu vollem Genuß gelangen. Den an deutschen Ernst und weihevolle Stimmung eines Opernhauses gewöhnten Besucher stört der rein gesellschaftliche Anstrich dieser Veranstaltungen, wie auch das zu spät kommende Publikum, das halblaute Sprechen des Personals, der nur „clair obscure“ verdunkelte Saal nicht dazu beitragen, den Opernfreund in Entzücken zu versetzen. — Schade um die wertvollen künstlerischen Kräfte auf der Bühne und im Orchester. Letzteres, an sich ausgezeichnet, kommt bedauerlicherweise unter der französischen Leitung nicht voll zur Geltung — es herrscht hier zu sehr die alte Tradition der „Gesangsbegleitung“. Erfreulich war es daher, Franz Schalk am Opernpult zu begrüßen, der die „Zauberflöte“ wohltuend und schlicht leitete, was allgemein auffiel und von der Kritik lobend anerkannt wurde.

Von sämtlichen deutschen Kapellmeistern, die in Paris diesen Winter konzertierten, hat keiner so viel pro und contra der Presse hervorgerufen, wie Oskar Fried, der in einem mit großem Pomp inszenierten Konzert in der „grand opéra“ die Neunte von Beethoven (die man bereits einige dutzend Male hier gehört hat) dirigierte in der etwas merkwürdigen Zusammenstellung mit „Sacre de printemps“ von Strawinsky. Jedenfalls soll dieses Konzert, das ich leider nicht besuchen konnte, eine wichtige „friedliche Kundgebung“ gewesen sein — ein „musikalisches Locarno“ wie die „Liberté“ bemerkt—, da drei Minister anwesend waren und auffällig Beifall klatschten. —

Sonst brachte die zu Ende gehende Konzertsaison noch eine solche Fülle von allerhand Interessantem, daß es unmöglich ist, alles zu erwähnen.

Man muß feststellen, daß manche früheren Größen bereits ausgespielt haben und ihre Namen nur noch Anziehungskraft für das ausländische Publikum besitzen. So ist es mit Eugène Isaye, an dessen früheres Spiel nur die schöne Phrasierung erinnerte, ferner ist Hubermann ein amerikanischer Konzertreisender geworden. Godowskys Technik hat viel an Elan verloren, alles klingt bei ihm vorsichtiger und bedächtiger, nur Casals bleibt noch der prächtige bel canto-Cellist. Es sind inzwischen neue Kräfte emporgewachsen, die sich bereits eines gewissen Rufes erfreuen können. Abgesehen von Jehudi Menuchin, eines wirklichen Wunderkindes aus Amerika, hat sein jetziger Lehrer, Enesco aus Bukarest, durch sein Violinspiel hier Aufsehen erregt und einige Male vor ausverkauften Häusern gespielt. Von den Sängern ist der intelligente Mosjougine — ein russischer „Wüllner" — zu erwähnen. Um die französischen Konzertsänger ist es aber schlecht bestellt — bei bestem Willen konnte ich bis jetzt keine wirklich hervorragende Kraft auf diesem Gebiete entdecken. — Das Wiener Rosé-Quartett hat das Verdienst, in 3 Abenden alle Mozartschen Quintette zur gelungenen Aufführung gebracht zu haben. Der früher bekannte Kontrabassist, Kussewitzky, den man s. Zt. unter Nikisch im Leipziger Gewandhaus als Solisten anstaunte, gastiert jeden Frühling als Dirigent in Paris — sonst leitet er ständig die Bostoner Sinfoniekonzerte — und fällt mit seinem aus besten Pariser Musikern zusammengesetzten, 100 Mann starken Orchester durch seine geistvolle, in breiten Zügen gehaltene Interpretation auf. Unter seinen Novitäten interessierten besonders eine frische, aber ziemlich komplizierte „Suite" von Albert Roussel, eine klanglich raffinierte „Ouvertüre" von Prokofieff (für Kontrabässe, Bläser und 2 Klaviere!), ferner Ravels farbenreiche Instrumentation der „Bilder einer Ausstellung" von Mussorgsky. Milhauds „Carnaval d'Aix", dessen Klavierpartie der Komponist nicht genügend glanzvoll herausbrachte, kann mehr als musikalischer Ulk angesehen werden, eine Version des früher von Milhaud komponierten Balletts „Salat" (sic!).

Um die Bekanntmachung neuerer Werke, deren Wahl nicht immer glücklich ist, bemüht sich in seinen zahlreichen Orchesterkonzerten Walther Straram. Ein grandioser, aber etwas wenig erfindungsreicher „Psalm", den der jetzt populär gewordene Komponist Florent Schmitt noch 1904 schrieb, ferner die neue Partita für Klavier und Orchester von Cassella, dann Milhauds Musik zum „Agammnon" von Aeschylos, mit dem neu aufgestellten Problem der szenischen Wirkung — eine Art „komponierten Geräusches" — und zum Schluß ein echt französisches Oratorium, „das Martyrium des heiligen Sebastians" von Debussy, mit allem Raffinement seiner kompositorischen Technik ver-

(Fortsetzung auf Seite 470)

sehen — diese Werke können als die erfolgreichsten der Straram-Konzerte bezeichnet werden.

Das Bild des musikalischen Paris wäre nicht vollständig, wenn man die Ehrungen Beethovens in Form vieler Zentenarfeiern, die im letzten Vierteljahr stattfanden, nicht erwähnen würde. Der „große Rheinländer" lebt in den Herzen der Franzosen, als ob er ihr Landsmann wäre: von den Spitzen der Regierung bis zu den Musikschulen trug alles sein Scherflein bei, um dem Genius des Meisters zu huldigen. Die „Missa solemnis" erlebte einige feierliche Aufführungen in den Kirchen Notre Dame und Madeleine. Das Capet-Quartett spielte sämtliche Beethovensche Streichquartette schön, aber etwas akademisch. Eine hochkünstlerische Leistung war die Wiedergabe des Es-Dur-Klavierkonzertes durch den feinsinnigen Eduard Risler. — Die öffentlichen Sammlungen für die Beethovensche Statue haben großen Anklang gefunden, und so wird Paris bald um ein Denkmal, und zwar des eines deutschen Musikers, reicher werden.

Anatol von Roessel.

PRAG. Die musikalischen Ereignisse Prags standen während des ganzen Monates März und April im Zeichen der Beethoven-Zentenarfeier. Das deutsche Theater feierte Beethoven durch eine von Alexander Zemlinsky besorgte weihevolle „Fidelio"-Aufführung, deren festlicher Charakter durch eine völlige Neuinszenierung des Werkes nach den Entwürfen Prof. Rollers von der Wiener Staatsoper und durch die bis ins kleinste Detail genial durchgeführte Regie Direktor Kramers betont wurde. Die vor der Aufführung des „Fidelio" auf der Bühne veranstaltete Beethoven-Feier vor der festlich dekorierten Büste des Tonklassikers wurde durch einen schwülstigen Prolog eines Wiener Verfassers getrübt. Das tschechische Nationaltheater hatte dem Beethoven-Gedenken zwei Abende gewidmet; der eine brachte eine mustergültige Aufführung des „Fidelio" unter O. Ostrčil, während beim zweiten das selten gespielte Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" und das szenische Oratorium „Christus am Ölberge" gegeben wurden. Unter den konzertmäßigen Veranstaltungen sind in erster Linie zwei große Beethoven-Konzerte der Wiener Philharmoniker unter Felix Weingartner (mit der „Neunten" und „Missa solemnis"), je ein Quartettzyklus des Rosé-Quartettes und des tschechischen Streichquartettes, ein Zyklus von zwanzig (!) Konzerten des tschechischen Staatskonservatoriums und ein stimmungsvoller Beethoven-Abend der deutschen Musikakademie zu nennen. Aber auch in den Programmen aller übrigen sinfonischen, kammermusikmäßigen und solistischen Konzerte war der Name Beethovens und sein tonkünstlerisches Werk vorherrschend. (Fortsetzung auf Seite 472)

Daß die Prager deutschen und tschechischen Musikfaktoren neben den umfangreichen Beethoven-Aufgaben noch Zeit genug für andere und besondere musikalische Taten fanden, offenbart das kräftig pulsierende Musikleben unserer Stadt. Am tschechischen Nationaltheater wurde eine neue Oper von dem jungen tschechischen Tonsetzer Jaromir Weinberger aus der Taufe gehoben, die sich „Švanda, der Dudelsackpfeifer" nennt und sich als phantastische, nationale Märchenoper zu erkennen gab. Die Musik Weinbergers bedeutet eine Fortsetzung des Opernstiles Smetanas und Dvořáks, ist gemäßigt modern, stark durchsetzt von volkstümlichen Musikelementen, ausgezeichnet gearbeitet in satztechnischer Hinsicht und von glänzender Charakterisierungskunst in der Instrumentation. Der Erfolg des von Operchef Ostrčil liebevoll interpretierten Werkes war spontan.

Im deutschen Theater erlebte die von E. W. Korngold besorgte Neubearbeitung der Straußschen Operette „Eine Nacht in Venedig" unter der Leitung des 1. Kapellmeisters Steinberg ihre glanzvolle Erstaufführung. Der außerordentliche Erfolg, den das Werk beim Publikum fand, stützt sich in erster Linie auf die ausgezeichnete Instrumentierung, die Korngold der Straußschen Partitur zuteil werden ließ, die in einzelnen Nummern einen geradezu modernen Geist erhalten hat.

In einem Verlagsneuheiten-Konzerte des Prager tschechischen Musikverlages „Hudebni Matice"

(Fortsetzung auf Seite 378)

gelangte eine ganze Reihe moderner Tondichtungen zur Erst- bzw. Uraufführung. Als die interessanteste Neuheit erwies sich eine „Kassation“ für Blasinstrumente von Iša Krejči, eine im modernisierten Mozart-Stile gehaltene, in der Form und im Ausdrucke außerordentlich prägnante „Ständchen“-Musik für kleine Instrumentalbesetzung.

Das Berliner Havemann-Quartett brachte als Gastensemble des deutschen Kammermusikvereines ein Streichquartett von Jarnach zur Erstaufführung. Mangel an melodischer Invention sowie Mangel an rhythmischer und dynamischer Abwechslung beeinträchtigten den Erfolg des satztechnisch Achtung gebietenden Werkes beim Publikum.

—ek.

INLAND:

BERNBURG a. S. Dank städtischer und privater Unterstützung war es möglich, eine Beethovenfeier größeren Stiles zu veranstalten. Am 31. März wurde die Missa solemnis unter Leitung von Fritz Bollmann (Dirigent des Oratorien-Vereins) als Erstaufführung für Bernburg vor über 1000 Zuhörern durch ca. 300 Mitwirkende aufgeführt. Oratorien-Verein und Lehrer-Gesangverein Bernburg und Bachverein Cöthen stellten die Chöre. Trotz dem Wagnis, in einer Mittelstadt wie B. dieses schwierige Werk zu bieten, war der Aufführung ein volles Gelingen beschieden. Es war ein einzigartiger Höhepunkt im Kunstleben der Stadt. Solisten waren das Berliner Vokalquartett (Minna Ebel-Wilde, Anna Reichner-Feiten, Paul Bauer, Fred Drissen). Orchester das verstärkte Sinfonieorchester Halle. Die Presse sprach von einer selbst für weit andere Verhältnisse hochstehenden Aufführung. — Von denselben Kräften wurde die Missa auch in Cöthen unter Leitung von Musikdirektor Studienrat R. Höcker aufgeführt.

—n.

HALBERSTADT. Das Stadttheater, dessen Intendant Eugen Teuscher seit zwei Jahren mit zielbewußter Umsicht die ständige Oper aufgenommen hat, hat sich, nicht zum wenigsten auch durch seine Sinfoniekonzerte, zu einem beachtlichen Faktor des deutschen Musiklebens herausgebildet, dessen Entwicklung aufmerksam verfolgt zu werden verdient. Das Ende der verflossenen Spielzeit brachte, nachdem Richard Wagners „Meistersinger“ hatten zehnmal wiederholt werden müssen, den zweimal gegebenen vollständigen „Ring der Nibelungen“. Hatte in beiden Fällen Kapellmeister Hanns Clemens, der das gefährdete Schifflein des nicht fest angestellten Orchesters siegreich durch alle Klippen steuerte, sich die Herausarbeitung dramatischer Steigerungen und die Betonung wuchtiger Akzente mit Erfolg angelegen sein lassen, so verlieh die Spielleitung Eugen Teuschers, der ja vom Schauspiel kommt und in seinen

(Fortsetzung auf Seite 476)

Bühnenbildern neben dem bewährten Alten das Neue mit Geschmack zu pflegen weiß, den Vorgängen auf der Bühne eine plastische, in stetem Kontakt mit der Musik stehende Lebendigkeit. Höhepunkte waren die straffe Gliederung der „Prügelszene" und der „Festwiese" in den „Meistersingern". Das mutige und so erfolgreich im „Ring der Nibelungen" durchgeführte Experiment mit den neuen Leuchtfarben, das besonders im „Rheingold" eine neuartige Lösung des Problems ermöglicht, wird gewiß Schule machen. Von anderen Aufführungen des Spielplans, der Gluck und Mozart, Beethoven, Weber, Lortzing und Humperdinck, Verdi und Puccin brachte, wäre noch hervorzuheben die leichtbeschwingte, in den beiden Finale wundervoll klar herausgearbeitete Aufführung von „Figaros Hochzeit" unter der Stabführung des begabten Harald Böhmelt, sowie Aubers „Fra Diavolo" mit den grotesk-komischen, originellen Bühnenbildern des nach Wiesbaden gehenden Alfred von Beckerath, die auf der Theaterausstellung in Magdeburg zu sehen sein werden. Nimmt man noch hinzu, daß auch das Schauspiel alle Richtungen von den Klassikern bis zu den Modernsten pflegt und die Operette sich nicht geringerer Berücksichtigung erfreut, so ist es kein Wunder, daß manche Stadt mit weit größerer Einwohnerzahl voll Neid auf Halberstadt blickt. Es wäre in der Tat nicht zu verstehen, wenn die Stadtväter anstatt das Theaterorchester in ein gesichertes Kontraktsverhältnis zu bringen, nach den vorliegenden Erfolgen jenen Abbau, von dem die Rede ist, durchführten. Dr. Erwin Walter.

MEININGEN. Die diesjährige Konzertsaison fand Ende April ihren Abschluß. Reich flutete das musikalische Leben, und man kann die Meininger Landeskapelle (ehemalige Hofkapelle) zu ihrem neuen Kapellmeister Heinz Bongartz nur beglückwünschen. Verstand er es doch, mit überaus geschickter Hand seine Programme auszuwählen und zusammenzustellen. In sechs Abonnementskonzerten, von denen drei den Meistern Bach, Mozart, Haydn, Schumann, Brahms und Tschaikowsky gewidmet waren und in drei weiteren die Modernen Strauß, Strawinsky (Der Feuervogel), Respighi (Pinien di Roma), Fr. Moser (Suite für 17 Blasinstrumente), außerdem Massenet und Rimsky-Korsakow (Scheherezade) zu Worte kamen, zeigte Bongartz nicht nur seine Fähigkeiten als gewissenhafter, strebsamer und hochtalentierter Dirigent, sondern erwies sich auch als hervorragender Pianist (A-Moll-Konzert von Schumann). Drei Volkskonzerte und ein populäres Konzert brachten dem Publikum leicht verständliche Werke, u. a. eine chronologische Auslese „Die Tanzformen im Wandel der Zeiten" von der

(Fortsetzung auf Seite 478)

Ballettsuite Glucks bis zum modernen Foxtrot. Zwei Jugendkonzerte, einen Mozart-Weber- und einen Beethoven-Abend, gaben den Schülern der höheren und den oberen Klassen der Volksschulen Gelegenheit, nach vorheriger Einführung und Besprechung an die Werke unserer Klassiker heranzukommen. Auch das Streichquartett der Landeskapelle suchte in vier Kammermusikabenden dem Geschmack des Publikums unter der feinsinnigen Führung des neuen Konzertmeisters Anton Reichel, Rechnung zu tragen. Es bot Werke älterer und neuerer Komponisten in vollendeter Wissenschaft. Drei Operngastspiele (Tristan und Isolde, Hänsel und Gretel und Martha) und eine Operette (Die Tanzgräfin) brachten die erwünschte Abwechslung in das Kunstleben unserer Stadt. Auch diese Gastspiele müssen in Anbetracht des aus allen Teilen Deutschlands zusammengesetzten Ensembles im allgemeinen als wohlgelungen bezeichnet werden. In einem außerordentlichen Konzert kam H. Pfitzners romantische Kantate „Von deutscher Seele" zu Gehör. Die Aufführung verriet sauberste und überaus verständnisvolle Chorarbeit. Als Solisten wirkten mit: Gisela Derpsch - Köln (Sopran), Elli Sendler-Berlin (Alt), August Richter-Köln (Tenor), Ernst Osterkamp-Leipzig (Baß). Sie fügten sich mit ihren Leistungen, abgesehen von E. Sendler, die unter starker Unsicherheit litt, dem Ganzen wirkungsvoll ein. Den Höhepunkt bildete die dreitätige Beethoven-Gedächtnisfeier vom 26. bis 28. März (2 Orchesterkonzerte und „Fidelio"), bei der eine große Zahl namhafter und bedeutender auswärtiger Künstler mitwirkten, so u. a. Alma Moodie (Violine), Gertrude Kappel-München (Sopran), Herr und Frau Schützendorf-Düsseldorf, Fritz Windgassen - Stuttgart (Tenor), Karl Seydel-München (Tenor), Josef Gimpler-Chemnitz (Baß), Alfred Leubner - Coburg (Baß), Annemarie Lenzberg - Düsseldorf (Sopran) u. a. m. Den Chor stellte der verstärkte Singverein Meiningen unter Hinzuziehung des Köhlerschen Gesangverein aus Hildburghausen (9. Sinfonie!).

So kann Meiningen mit Genugtuung und Befriedigung auf die verflossene Saison zurückblicken. Bleibt der Kurs der Meininger Landeskapelle unter ihrem rührigen Führer und das Interesse der Bevölkerung Meiningens weiter so, dann beginnen die düsteren Wolken, die in den letzten Jahren so oft die Zukunft unseres Kunstinstituts in Frage stellten, sich zu lichten. Ottomar Güntzel.

VERLAGSNACHRICHTEN

Freunde edler Hausmusik seien nachdrücklichst auf das soeben im Steingräber-Verlag erschienene erste Heft Hausmusik, eine Auswahl klassischer und romantischer Stücke für 2 Violinen und Violoncell in 4 Heften aufmerksam gemacht. Die sehr geschickte Bearbeitung stammt von Paul Klengel, Lehrer am Leipziger Konservatorium, der auch mit Geschmack aus Werken von Bach, Händel (in den späteren Heften spätere Meister) die passenden Stücke ausgewählt hat.

Besondere Freude dürfte unseren Pianisten die gleichfalls soeben im Steingräber-Verlag erschienene Ausgabe für 2 Klaviere der berühmten Bachschen Fantasie und Fuge in g-moll für Orgel bereiten. Der Bearbeiter ist Otto Singer, der weltbekannte Klavierauszügler. Damit erübrigt sich jede weitere Empfehlung.

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

94. JAHRG. LEIPZIG / SEPTEMBER 1927 HEFT 9

Regers „Sinfionetta"

Von Dr. Hermann Grabner[1]), Leipzig

„Jede Beschäftigung mit der Kunst kann nur dies Ziel haben, zuletzt einen Eingang zu jenen verborgenen Seelen-Mysterien zu entdecken, in denen das Kunstwerk geboren wird. Der Künstler ist gerade nur als Mitteilender über diese Mysterien Künstler, er will uns durch seine Art zu sprechen und sich mitzuteilen, zu Miteingeweihten machen: er will mit seinem Werke auf etwas hinweisen, was vor dem Werk, hinter dem Werk ist."

Dieser wunderbare Ausspruch Friedrich Nietzsches besagt, daß das, was wir gemeiniglich als „Kunst-Verstehen" bezeichnen, viel tiefer im Gefühl verankert ist, als gewöhnlich angenommen wird. Die Erkenntnis des Wertes eines Werkes beruht auf dem Erlebnis einer geheimnisvollen Beziehung des Zuhörenden zu jenem Zustand, „in welchem der Künstler sich zum Schaffen gedrängt fühlt, d. h. den Eindruck der Welt auf sich als einen Anruf seiner eigensten Kraft empfindet". Erst durch dieses Erlebnis gelangen wir zum Erlebnis des Kunstwerkes. Fehlt es, so stehen wir fremd davor, wir sagen: „Wir verstehen das Werk nicht". Dieses Nichtverstehen kann einer völligen Ablehnung gleichkommen, wenn der Zuhörer auch noch die Kraft einer starken Persönlichkeit hinter dem Werk vermißt. Dann handelt es sich um ein unbedeutendes Werk, dessen weitere Erforschung sich nicht der Mühe lohnt.

Aber es gibt Werke, die zwar nicht gleich „verstanden" werden, hinter denen aber doch die Größe eines starken Genies zu verspüren ist. Noch ist das Erlebnis des Eindringens in die „verborgenen Seelen-Mysterien" nicht erfolgt, fremd und weltabgewandt steht das Werk in einer Umgebung, die nicht die seine ist, einer Umgebung, die erfüllt ist mit Werken ihrer Zeit und ihres Geschmackes. Wohl empfindet der Hörer hinter dem Werk die Klaue des Löwen, die Gewalt des Genius, und beugt sich stumm in der Ahnung des Großen — und wartet auf die erweckende Stimme des Erlebnisses. Aber

[1]) Anmerkung der Schriftleitung: Einen Aufsatz über Regers Sinfonietta zu bringen, versprachen wir letzten Herbst, als das Werk unter Leitung von Hermann Scherchen in Leipzig einen starken, sowohl inneren wie äußeren Erfolg davontrug und es keinem Zweifel unterlag, daß die Zeit für das Werk gekommen sei, wenn der geeignete Dirigent an der Spitze stehe. Wir wandten uns deshalb auch an Scherchen, sich darüber mitzuteilen, was denn auch in ebenso ausführlicher wie liebenswürdiger Form geschah; die Hauptpunkte sind auch in Dr. Grabners Aufsatz an der entsprechenden Stelle eingearbeitet. Die Sinfonietta ist nun auch in Frankfurt am Regerfest unter Krauss zur Aufführung gelangt, ohne aber (s. Juni-Heft S. 364) wirklich zu überzeugen. Der Fehler kann nur an der Leitung gelegen haben.

die werbende Kraft des Werkes wirkt weiter: „O Mensch, versenke dich doch in die Sprache, durch die ich meinen Geist dir offenbare, damit du meines Erlebnisses teilhaftig wirst!"

Und siehe! Da bricht eine Zeit an, in der diese Worte ihren Widerhall finden, in der der Geist des Schöpfers kongeniale Kräfte findet, die das Mysterium seiner Kunst den Menschen mitteilen und sie zu „Miteingeweihten" machen. Die Zeit des Werkes ist gekommen, nicht mehr nimmt es sich fremd und unverstanden in seiner Umgebung aus, leuchtend und groß steht es da wie ein erhabenes Schneegebirge, das sich aus dem düsteren Schwall nächtlicher Nebel emporgerissen hat und die ersten Strahlen des Tagesgestirnes empfängt.

Ein solches Werk ist Regers „Sinfonietta", und seine Geschichte zeigt deutlich alle Merkmale einer vorauswirkenden genialen Schöpfung, deren Größe von den Zeitgenossen des Schöpfers nur geahnt wurde und erst jetzt, etwa zwanzig Jahre nach seiner Entstehung, den Menschen zum Erlebnis ward. Bedeutende Ereignisse haben sich in dieser Zeit zugetragen, Ereignisse, unter deren Wucht und Gewalt Kunst zu verstummen drohte. Allein das Wunderbare geschah: Viele, denen Regers Kunst früher ein Buch mit sieben Siegeln war, wurden zu „Miteingeweihten seines Mysteriums". Seltsam aber, daß gerade jenes Werk, das seine Erfindung am ursprünglichsten und reinsten zeigt, nämlich die Sinfonietta, am stärksten werben mußte, um sich durchzusetzen. Am unbestrittensten und einwandfreisten wurden, schon zu seinen Lebzeiten, seine Variationen- und Vokalwerke aufgenommen. Hier konnte man konventionelle Beziehungen zu den Formen der Brahmsschen, bzw. Bachschen Kunst herstellen, und es war verhältnismäßig leicht, in ihnen den Ausdruckswillen seines Schöpfers zu erkennen. Allerhand Bindungen, religiöse (Choral, Orgel), volksliedmäßige (Hillervariationen), Formen der kontrapunktischen Blütezeit (Fuge, Passacaglia, Kanon) konnten das Erlebnis vermitteln.

Bei der Sinfonietta fehlen diese Bindungen. Aber gerade darum konnte sich hier die schöpferische Phantasie frei und unbegrenzt entfalten. Hier ist etwas Neues, etwas unerhört Kühnes und Großes. Man könnte damit die „Serenade" und den „Prolog" in eine Linie stellen und ich behaupte, daß diese drei Werke entschieden das Bedeutendste sind, was Reger geschaffen hat und was an sinfonischen Werken nach Brahms geschrieben wurde. Dennoch ist jene tiefe Musikalität der Thematik, jene ungebrochene Kraft des dahinstürmenden Pathos, jene ungebundene Frische der Erfindung von Reger selbst nach seiner Sinfonietta nicht mehr erreicht worden.

I. Das Werk, seine Geschichte und seine Art

Die Sinfonietta trägt die Opuszahl 90. Als Reger sie schrieb, war sein Name immerhin so bekannt, daß selbst aus dem Lager der gegnerischen Kritik eine Anerkennung seiner Persönlichkeit hervorging, die ihn in die Reihe der ersten schaffenden Künstler stellte. Die bis dahin entstandene Kammermusik, Orgelwerke und Lieder zeigen ihn bereits auf der Höhe vollendeter, reifer Meisterschaft. Einige seiner monumentalsten Werke wie z. B. B-A-C-H op. 46, Beethovenvariationen op. 86, Bachvariationen op. 81, beweisen, daß er in voller überlegener Meisterung seines Stiles an die große Aufgabe einer Sinfonie herantrat, seinem Vorbilde Brahms gleichend, der seiner ersten Sinfonie 67 Werke vorangehen ließ. Reger hat sich zwar schon früher mit Plänen zu einer Sinfonie befaßt. Lindner führt in seiner Jugendbiographie Regers einen Brief aus dem Jahre 1890 aus Wiesbaden an, in welchem ihm Reger von der Vollendung eines ersten Sinfoniesatzes Mitteilung macht. Auch die beiden Hauptthemen sind darin angeführt. In einem späte-

ren Brief von 1896 ist die Rede von einer H-Moll-Sinfonie, deren letzter Satz eine Passacaglia ist, an die sich ein Trauermarsch schließt. Es ist das Werk, das Reger später Brahms zu widmen gedachte. Leider ist uns nichts davon erhalten, so daß man sich kein Bild von diesen Versuchen machen kann.

Mitten in schwerstem Ringen um Durchsetzung seiner Werke schreibt nun Reger seine Sinfonietta in München, wohin er 1901 von Weiden übersiedelt war. In das Jahr 1902 fällt die Verheiratung mit Elsa von Bagenski, deren Mutter die Wohnung der Vermählten teilt. Das freundliche Heim, das Reger gefunden, die gütige Anteilnahme der Frauen mögen ihn über manche schwere Stunde der Lebensnot hinweggeholfen haben. Noch ist er auf Privatunterricht angewiesen — seine Berufung an die Akademie der Tonkunst erfolgt ja erst 1905 —, noch gilt es, ein Werk zu schaffen, das alle Bedenken seiner Gegner niederringt. Ein großes Orchesterwerk soll es sein, eine „Sinfonietta", wie er bescheiden dieses 244 Partiturseiten umfassende gigantische Werk nennt.

Am 4. Januar 1904 schreibt er an Straube: „Meine ‚Sinfonietta', deren erste drei Sätze Du ja kennst, wächst immer zu; ich hab' jetzt den vierten und letzten Satz in Arbeit — ein urfideles Ding wieder! Ich bete jeden Tag: Gott, der Allmächtige, möchte uns einen Mozart senden; der tut uns so bitter not!"

Dieser Hinweis auf Mozart ist bedeutungsvoll. Die ganze spätere Schaffensperiode Regers ist erfüllt vom Vorbilde „Mozart". In der Sinfonietta zeigt namentlich der erste Satz das Streben nach Klarheit. Auch das Zurückgreifen auf kleine Orchesterbesetzung, das im Zeitalter der Mahler-Straußschen Riesensinfonien als besonders heftige Opposition gegen die Überladung des Orchesters mit Instrumenten aller Art empfunden werden mußte, zeigt Reger deutlich dem Mozartischen Klangideal hinstrebend. Er zeigt, daß es keines Riesenorchesters bedarf, um große Klangwirkungen zu erzielen. Und so setzt er sein Orchester zusammen aus 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, denen er einerseits 2 Trompeten, 4 Hörner und 3 Pauken, andererseits Harfe und Streicher gegenüberstellt. Schweres Blech, Englisch-Horn, Baßklarinette, Kontrafagott und die übrigen Zutaten des „modernen" Orchesters fehlen bei ihm vollständig.

Reger verspricht sich einen großen Erfolg von der Uraufführung, die am 8. Oktober 1905 im Musikverein in Essen unter Felix Mottl stattfindet, aber zwiespältige Eindrücke hinterläßt: Begeisterung bei der Regergemeinde, Ablehnung bei der Kritik. Noch stärker wirken sich diese Gegensätze in München aus, wo das Werk am 2. Februar 1906, wiederum unter Mottl, erklingt, und wo es zu handgreiflichen Auseinandersetzungen zwischen den Vertretern der verschiedenen Richtungen kommt. Man muß, um auch der Gegenpartei gerecht zu werden, das ganze Milieu berücksichtigen, in das Regers so gänzlich anders geartete Kunst damals hineingestellt war: Die Wagner-Thuillesche Richtung, deren Einstellung dem Schaffen Regers aufs schärfste entgegengesetzt war, und die trotz des besten Willens sich dieser von gänzlich anderen Gesichtspunkten ausgehenden Kunst nicht anpassen konnte. Rudolf Louis schreibt, daß „die Sinfonietta auch im Vergleich mit anderen Kompositionen Regers kein inhaltlich bedeutendes Werk ist, daß ihre Tonsprache im wesentlichen darauf hinausläuft, durch tausend Künste des Kontrapunktes, der Harmonik und Modulation darüber hinwegzutäuschen, daß man eigentlich gar nichts zu sagen hat . . .". Aber Louis erkennt doch auch das bedeutende Genie, das aus allen Teilen des Werkes spricht: „Daß das Werk interessant ist, daß es eine Fülle von Geist, Witz und erstaunlichem Kombinationsvermögen offenbart, wie auch in bezug auf das kompositionstechnische Können die höchste Achtung, ja Bewunderung abnötigt, das versteht sich bei einem Reger eigentlich von selbst".

Inwieweit nun die ersten Aufführungen den Intentionen des Komponisten entsprochen haben und es dem aus Wagner hervorgegangenen Dirigenten Mottl trotz seiner besten Absichten gegeben war, in tiefere Beziehungen zu diesem gänzlich anders gearteten Werk zu treten, kann jetzt natürlich nicht mehr ausgemacht werden. Andere Dirigenten, die bald darauf das Werk, auch in München, abermals aufführten, und Philipp Wolfrum, der es in Heidelberg brachte, erzielten damit ganz außerordentliche Erfolge. Eine Aufführung in der Reichshauptstadt verlief dagegen gänzlich eindruckslos und schadete der Verbreitung des Werkes ungemein.

Dann hören wir nichts mehr über weitere Aufführungen, bis mit einem Male nach dem Kriege das Interesse dafür neu erwacht. Es tauchen Dirigenten auf, die der hohen Geistigkeit dieser Kunst mit besonderem Einfühlungsvermögen begegnen. Begeistert tritt Rudolf Schulz-Dornburg für das Werk ein, indem er es bei den „Deutschen Regertagen" 1923 in Bochum, kurz darauf auch in Gelsenkirchen und Münster zum siegreichen Erfolg führt. „Unvergeßlich bleibt mir," so schreibt er im 3. Heft der Mitteilungen der Reger-Gesellschaft, „das aufleuchtende Auge Karl Straubes, wie wir beim ersten Kennenlernen von der Sinfonietta als einem der allerstärksten Orchesterwerke Regers sprachen. Es gehört zu den Rätseln, die uns durchschnittliche deutsche Konzertprogramme mehr als genug aufgeben, warum dies Werk fast ganz vergessen ward. Die wenigen ernsthaften Regerdirigenten werden als Grund kaum angeben wollen, daß die immer wieder gespielten Mozart- und Hillervariationen eben die eingängige Steigerung der Schlußfuge hätten, durch die ‚unser' Reger dem Publikum mählich verständlicher werden soll, werden kaum auf die dramatischere Wirkung des ‚Symphonischen Prologs' weisen können —; solch scheinbare Hilfeleistung bleibt immer nutzlos; auch heute zeigt sich selbstverständliche Regerliebe wachsend bei Menschen, denen nicht erst durch solch ungeschickte didaktische Mätzchen des Meisters Werke ‚näher gebracht' wurden: unheimlich feiner Spürsinn lebt in den Ohren unserer jungen Menschen (aber außerhalb des ‚Abonnenten-Publikums'), gibt es freudige Zustimmung einer kultisch-zusammenfließenden Gemeinde, auf die allein kommendes Kunstdasein rechnen darf."

Sogleich folgen Aufführungen des Werkes auch in anderen Städten, und ich erinnere mich einer besonders eindrucksvollen in Heidelberg unter Hermann Poppen.

Besonders stark aber setzt sich Hermann Scherchen für das Werk ein, der auch das Interesse des Auslandes wachruft (Aufführung in Winterthur) und ihm mit bewundernswertem Gestaltungsvermögen im ersten Philharmonischen Konzert des Leipziger Konzertvereines am 25. Oktober 1926 zu einem durchschlagenden Erfolge verhilft.

Endlich erkennt man, daß es ein Werk ist, das auf sich selbst gestellt ist, auf einem höchst persönlichen Stile erwachsen, neu in Form, Entwicklungsverlauf und klanglicher Gebärde. Der Titel „Sinfonietta" stellt zwar anscheinend eine Beziehung zum klassischen und romantischen Kunstwerk größten Formates her, aber diese Beziehung ist eine rein äußerliche und betrifft zunächst nur die Aufeinanderfolge von vier Sätzen, die in den äußeren Umrissen sinfonischen Charakter haben, und von denen der erste einen bewegten Hauptsatz, der zweite ein Scherzo mit Trio, der dritte einen getragenen Adagiosatz und der vierte das leichtbeschwingte Finale darstellen. Die einzelnen Sätze lassen den Formtyp der klassischen Sonatensätze erkennen, ohne selbst diese Form im geringsten zu erfüllen. Es wird Aufgabe der folgenden Abhandlung sein, zu zeigen, inwieweit schon die ganze Thematik, der Impuls zur Entwicklung, dem klassischen Formprinzip widerspricht. Am leichtesten wäre ein Zurückgehen auf liedförmige Gestaltungsprinzipien noch in den beiden Mittelsätzen zu konstatieren. Das Scherzo und Trio sind

ganz in der üblichen zusammengesetzten dreiteiligen Form geschrieben, auch das Thema des Larghetto weist liedförmigen Bau auf. Sonst bedeutet das Werk im ganzen aber eine bewußte Absage an das klassische Liedbildungsprinzip und zeigt eine durchaus neue Melodiegestaltung. Und vollends die beiden Ecksätze, die zwar deutlich eine Gliederung in Exposition, Durchführung und Reprise, Haupt- und Seitenthema (letzteres sogar getreulich in der üblichen Dominanttonart) erkennen lassen, aber doch alles eher sind als Sinfoniesätze im klassischen Sinne. Denn hier fehlt das dramatische Geschehen, die Auseinandersetzung im Sinne konfliktreicher Verkettungen und weitausholender dramatischer Spannungen.

Aber an ihre Stelle ist ein Neues getreten, eine breite epische Tonsprache, eine Entwicklung voll ungeheurer pathetischer Wucht, von gigantischer Größe, die auch in den zartesten Partien kraftvoll hindurchklingt, von einer gewaltigen Rhythmik, Eigenschaften, die zu einem Vergleich mit der großartigen Kunst eines Michelangelo zwingen.

Im folgenden soll gezeigt werden, wie alle diese Kräfte schon in der Thematik aufgespeichert liegen, die, riesigen Marmorquadern gleich, das Fundament für den gewaltigen Bau abgeben.
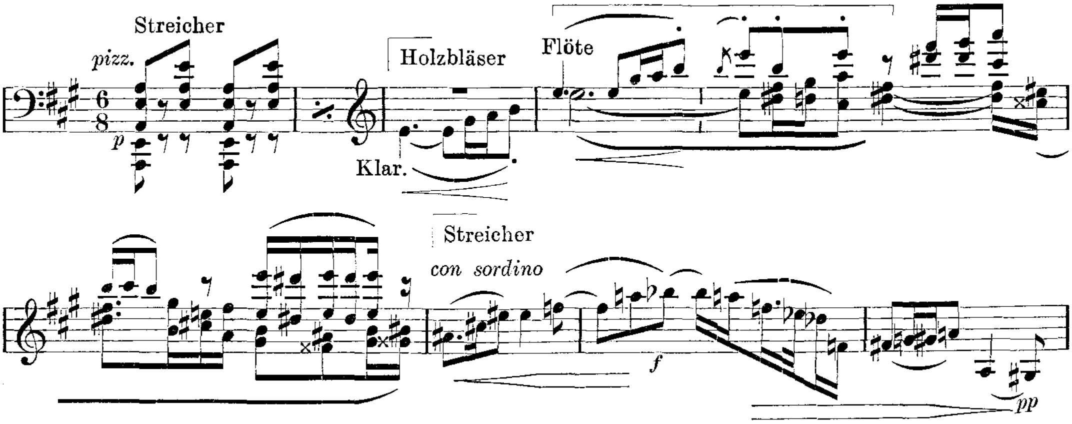
II. Die Thematik.

Erster Satz. Allegro moderato.

Durch das orgelpunktmäßige Festlegen des A-Dur-Akkordes ist diesem Satz schon eine eindeutige tonale Bestimmtheit gegeben, die manchen anderen Werken Regers mangelt. Der fast serenadenhafte Anfang mit seinem Pizzicato-Rhythmus  setzt sich gleich im Hörer fest und verleiht dem Anfang etwas Schwebend-Leichtes. Durch den wiederholten Eintritt dieser Bewegung sind auch die größeren Abschnitte leicht und deutlich erkennbar (Beginn der Durchführung und Reprise).

Das Hauptthema selbst zerfällt in zwei Partien; zuerst eine ungemein zart aufblühende Holzbläserpartie, die dann in den Streichern in schön geschwungener Linie fortgesetzt wird. Das Ganze atmet Mozartsche Feinheit und Grazie:

Nr. 1



Das „Seitenthema“ (bei Ziffer 5 der Partitur) ist von gleicher Innigkeit und Zartheit beseelt. Es ist, in klarem E-Dur (Dominanttonart), in der Hauptsache den Streichern zugeteilt:

Nr. 2
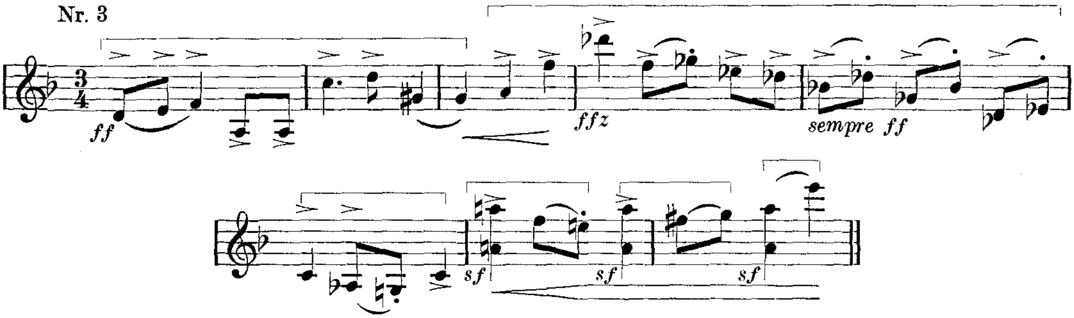


Was sonst noch an markanterem Material sich aus dem Tongewoge abhebt, ist nicht als selbständige Thematik hingestellt, sondern ergibt sich, wie im folgenden Kapitel näher dargelegt wird, aus der formalen Entwicklung von selbst.

Zweiter Satz. Allegro vivace.
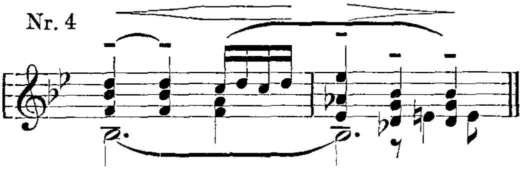
Ein Symbol jugendlich ungebrochener Kraft und ungestümen Fortstürmens ist schon das Thema dieses Satzes, der die Stelle des symphonischen Scherzos vertritt und auch in dieser Form geschrieben ist. Freilich, von einer leichten Beschwingtheit des Tanzes im Sinne Beethovens ist hier nichts zu merken, es ist alles robuste, dämonisch aufgepeitschte Rhythmik. Dabei eine Kühnheit der Linienführung, gewaltsam aufschäumend wie eine im Felsen zerrissene Wasserwoge, die mit ungeheurer Schwere in ihren Ausgangspunkt zurückfällt, um, abermals gewaltsam emporgeworfen, ihren früheren Höhepunkt noch zu überbieten:

Nr. 3



In wunderbarem Gegensatz dazu (weise Disposition der Gegensätze, ein Hauptmerkmal von Regers Kunst), das zweitaktige, zart hingehauchte Triothema, nur von Holzbläsern und Harfen vorgetragen:
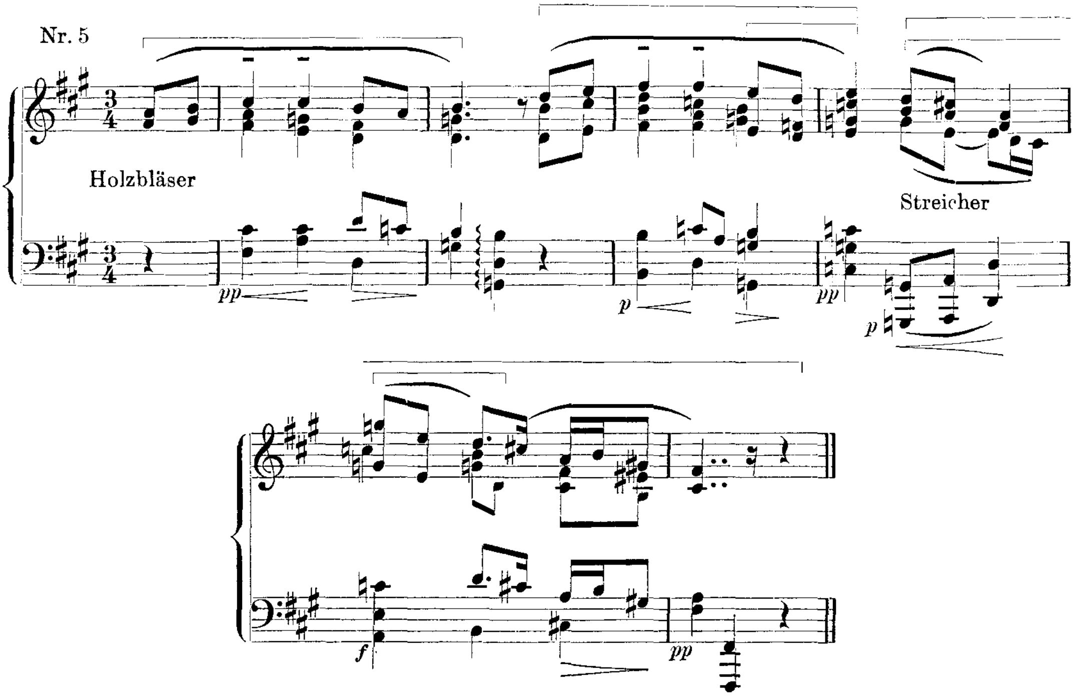
Nr. 4



Dritter Satz. Larghetto.

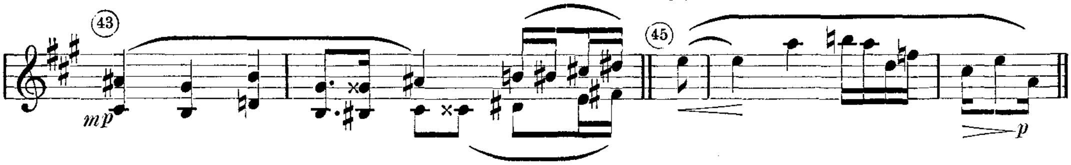
Dieser Satz ist es allein schon wert, die Sinfonietta zu einem bleibenden Bestandteil der Konzertliteratur werden zu lassen, und man fragt sich erstaunt, wie es möglich ist, daß man bisher mit so großer Gleichgültigkeit daran vorbei gegangen ist. Regers langsame Sätze bieten ja am besten den Ausgangspunkt, um den Zuhörer in das Wesen seiner Kunst einzuführen. So ist auch diesem Satz eine nie versiegende Melodik, eine blühende Kantilene eigen, wie schon das wunderbare Hauptthema zeigt, das in sich ein kleines Kunstwerk darstellt, prachtvoll in seinem sechstaktigen Aufbau, dabei von einer durchaus eingängigen Motivik und Harmonik:

Nr. 5



Wer kann sich der Größe jener Stellen verschließen, wenn über dem leuchtenden Glanz der vielfach geteilten Streichergruppen die Solovioline ihren weitgeschwungenen Gesang anstimmt und die satteren Farben der Bläser das sanfte Wogen der Klänge zu tragen scheinen? Und immer wieder öffnen sich neue Ausblicke, neue Melodien lösen sich aus dem Gewoge dieser breit dahinströmenden Klangfluten:

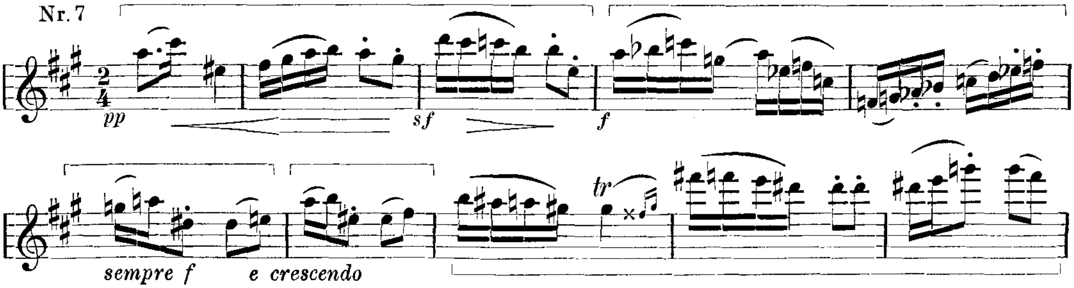
Nr. 6
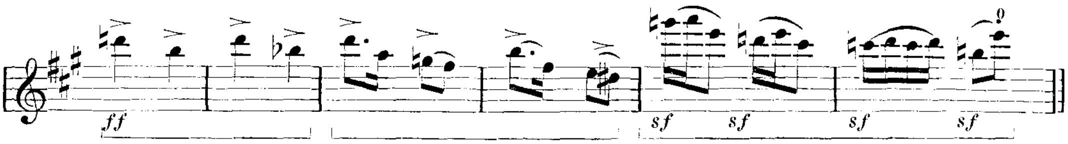


Vierter Satz. Allegro con spirito.

Schon das 16taktige Hauptthema wirbelt leicht und froh vorüber, indem es eine unerhörte Vielgestaltigkeit der Motivik und Rhythmik bekundet und in seiner grotesken Akzentverlegung am Schlusse als ein Bild übermütigster Laune und Lebenslust vor uns tritt:
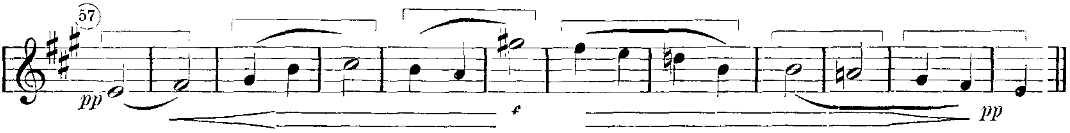
Nr. 7





Wiederum begegnen wir hier prachtvoller Kontrastwirkung im Seitenthema (in der Dominanttonart!), das von fast primitiver Einfachheit ist, dabei in seinem langsamen Anstieg zum Höhepunkt und dem ebenmäßigen Zurückgleiten in seinen Ausgangston ein prachtvolles Bild melodischer Entwicklung darstellt:

Nr. 8 Streicher.



Ich glaube, daß schon ein Sichversenken in die gewaltige Tonsprache dieser Thematik hinlänglich beweist, daß man es mit einem Werke größten Stils zu tun hat. Faßt man die wesentlichsten Charaktereigentümlichkeiten dieser Thematik zusammen, so müßte man etwa folgendes hervorheben:

Die Themen sind geladen mit stärkster absoluter Musikalität, die sich in Äußerungen zarten Empfindens und verträumter Lyrik (Beispiele Nr. 1, 2, 4, 5, 6, 8) nicht minder stark offenbart wie in Äußerungen spontaner Kraftentfaltung (Beispiele Nr. 3, 7). Überall geht ein großer Zug durch diese Thematik, überall spürt man eine starke Geistigkeit in dieser Kunst.

Müßig die Frage, warum dies so ist, wo es sich doch um Äußerungen einer Inspiration eines Genies handelt! Wohl aber mag es vielleicht von Interesse sein, zu untersuchen, welche äußere Formmerkmale eine Abweichung vom klassischen Themenbau erkennen lassen. Dies soll im nächsten Abschnitt gezeigt werden. (Schluß folgt)

Verdis Oper „Luise Miller“

Von Dr. Georg Göhler

Als ich in der Spielzeit 1913/14 in der Neuen Oper zu Hamburg Verdis Oper „La Forza del destino“ aufführte, bewies der große Erfolg des Werkes, daß die Zeit gekommen sei, die besten der bisher in Deutschland unbekannten Opern Verdis auch hier einzuführen. Durch den Krieg wurde diese Entwicklung zunächst noch verzögert, aber als ich 1925 in Altenburg wieder auf „La Forza del destino“ zurückgriff, zeigte sich auch hier die außerordentliche Lebenskraft des Werkes, das ja dann (in der in dieser Zeitschrift eingehend kritisierten Bearbeitung von Werfel) Repertoire-Oper in Deutschland geworden ist.

Der Auftrag des Verlagshauses Ricordi, zunächst einmal die beiden Opern „Luisa Miller“ und „Macbeth“ ins Deutsche zu übertragen, war mir ein willkommener Anlaß, weiterhin an der Einbürgerung Verdischer Werke in Deutschland mitzuarbeiten. Es wird genug Stimmen geben, die von vornherein, ohne die Werke zu kennen, gegen die „Veroperung“ von Schillers „Kabale und Liebe“ und Shakespeares „Macbeth“ Einspruch erheben. Mozarts „Figaro“, Nicolais „Lustige Weiber“, Verdis „Falstaff“, Goetz, „Bezähmte Widerspänstige“ sollten diese Prinzipienreiter immerhin stutzig machen. Die „Veroperung“ eines Dramas kann, wenn sie richtig gemacht wird, nicht nur eine künstlerische Leistung sein, sondern über das Wesen der

verschiedenen Kunstgattungen sehr lehrreiche Aufschlüsse geben. Und gerade bei Verdis „Luise Miller" scheint mir das der Fall zu sein.

In einer Beziehung liegt die Sache ähnlich wie bei dem eben erwähnten „Figaro". Wie das Lustspiel von Beaumarchais, so hat auch Schillers „Kabale und Liebe" einen stark sozialpolitischen Einschlag. Die beiden Bearbeiter (da Ponte bei Mozart, Salvadore Cammarano bei Verdi) gingen in durchaus gleicher, richtiger Weise vor, indem sie diese in der Oper überflüssigen politischen Tendenzen ausschalteten. Dadurch wurde in beiden Fällen etwas grundsätzlich Neues geschaffen. Wer darin eine Vergewaltigung Schillers erblickt, muß ebenso gegen die Verballhornung des Meisterwerkes von Beaumarchais durch da Ponte-Mozart Verwahrung einlegen. Cammarano ging in seiner Umgestaltung des Schillerschen Trauerspiels viel weiter als z. B. Piave in seinem Textbuche zu Verdis „Macbeth". Dieser übernahm von Shakespeare nicht nur die wesentlichen Szenen, sondern auch die Gedanken, Ausdrücke und Bilder.

Cammarano, der früh Verstorbene, der einmal an Verdi geschrieben hat, daß nach seiner Ansicht nur die Vereinigung des Dichters und Komponisten in einer Person die möglichste Vollkommenheit einer Oper gewährleisten könne, war offenbar ein sehr begabter Kopf und wußte, worauf es in der Oper ankam. Neben der Ausschaltung alles Politischen und zeitgeschichtlich Bedingten vereinfachte er die Handlung und schied Personen völlig aus, deren Beibehaltung der Oper eine unerträgliche Ausdehnung gegeben haben würde. Dies Vereinfachen, dies Zurückführen auf die ursprünglichsten Gegensätze ist in der Oper ebenso wichtig wie das Schaffen lyrischer Ruhepunkte, an denen die Empfindungen der handelnden Personen mit den Mitteln der Musik ausgiebiger zum Ausdruck gebracht werden können.

Einem solchen Verfahren muß selbstverständlich sehr vieles zum Opfer fallen. Es heißt aber einen völlig falschen Standpunkt einnehmen, wenn man bei Verdis „Luise Miller" immer an Schillers „Kabale und Liebe" denkt und Vergleiche anstellt. Man wird Kostbarkeiten vermissen, aber man wird auch Kostbarkeiten finden, die nicht hätten geschaffen werden können, wenn Cammarano sich nicht auf den Standpunkt gestellt hätte: „Gebt der Oper, was der Oper ist!"

Geopfert wurden zunächst völlig Luisens Mutter und damit die Eingangsszenen von Schillers Trauerspiel, beseitigt wurden gänzlich Hofmarschall von Kalb, die Kammerjungfer der Lady, der Kammerdiener des Fürsten. An Stelle der Lady Milford trat eine ganz andere Gestalt, die Herzogin von Ostheim.

Während bei Schiller das Tragische gleich von Anfang an spürbar ist, beginnt Verdis Oper, auch um des in der italienischen Oper der damaligen Zeit unerläßlichen Chores willen, mit einer idyllischen Szene. In aller Morgenfrühe bringen die Bewohner des Dörfchens, in dem Miller (nicht Musikus, sondern alter Soldat außer Diensten) wohnt, Luise ein Geburtstagsständchen. Alles ist in Anmut und Heiterkeit getaucht, denn allen ist unbekannt, daß der Jüngling, der sich seit einigen Monaten hier aufhält und der Luise liebt, der Sohn des Grafen von Walter ist, der jetzt auf dem benachbarten Schlosse wohnt. Auch er (bei Verdi heißt er nicht Ferdinand, sondern Rudolf) tritt auf; und in dem folgenden ersten großen Ensemble ist Miller der einzige, den eine Ahnung beschleicht, daß dies junge Glück nicht dauern werde. Von diesem hellen Untergrunde der Eingangsszene, die mit sehr klarem Blick für die Bedeutung dramatischer Gegensätze entworfen ist, hebt sich die nächste ab, in der Wurm dem Vater Miller eröffnet, daß der unbekannte Liebhaber, der sich Werner nennt, in Wirklichkeit Rudolf, der Sohn des Präsidenten von Walter ist. Auch hier hat Cammarano in zwei Arien von völlig entgegengesetztem Charakter, die beide Miller (Bariton) zugeteilt sind, richtig die Notwendigkeit erkannt, lyrische Ruhepunkte zu schaffen.

Die Ausmerzung alles Zeitpolitischen machte es notwendig, die Motive der Handlungsweise des Grafen von Walter und den Charakter der Gattin, die er seinem Sohn zugedacht hat, ganz anders zu gestalten als bei Schiller. Eine Lady Milford ist nur mit den Mitteln des Sprechdramas zu zeichnen; die Art, wie Cammarano diese Figur veränderte, zeigt wieder seinen sicheren Blick für die Erfordernisse der Oper.

Walter hat, um den Titel und die Besitzungen der gräflichen Linie des Hauses von Walter an sich zu bringen, mit Hilfe Wurms einen Mord begangen; er hat den Inhaber des Grafentitels, seinen

Vetter, der sich noch im Alter verheiraten wollte, im Walde überfallen und dann die Kunde verbreitet, der Vetter sei ein Opfer von Räubern geworden. Seinen Sohn will er, damit dessen Besitz und Ansehen noch größer werde, mit der Herzogin von Ostheim verheiraten. Diese war Rudolfs Jugendgespielin, mußte aber auf Befehl ihrer Eltern den alten Herzog v. Ostheim heiraten. Nachdem dieser im Kriege gefallen ist, will sie nun dem Wunsch ihres Herzens folgen und Rudolf heiraten.

Cammarano hat also hier an Stelle der Lady Milford eine durchaus edle Lichtgestalt in den Gang der Handlung eingefügt, der er den Namen gibt, unter dem sie bei Schiller der Präsident nur beiläufig erwähnt.

Die Szenen 5—7 des ersten Aktes führen (wieder mit sehr natürlicher Einfügung einer wirksamen Chorszene) bis zu dem großen Konflikt zwischen Rudolf und der Herzogin, als dieser (in einem sehr schön aufgebauten Duett) sie um Verzicht auf seine Hand bittet.

Dann führen die in Millers Haus verlegten Szenen 8—12 die Handlung rasch vorwärts. An einen prächtigen Doppelchor (Jagdchor hinter der Szene) schließt sich in knappster Fassung die Szene an, in der Luise von Miller erfährt, wer ihr Geliebter ist, und in der dieser ihr ewige Treue gelobt. Das „Dein bleib ich ewig" (S. 121 des Kl.-Ausz.) ist in der Art, wie es vorbereitet ist und dann gebracht wird, ein echter Verdi von hinreißender Wirkung. Mit dem folgenden Eintritt von Rudolfs Vater hat Cammarano durch die gedrängte Führung der Handlung den Unterbau für ein Ensemble geschaffen, das in seiner Anlage und seinen Steigerungen zu den glänzendsten Leistungen Verdis gehört. Daß nach diesem Ensemble noch eine Steigerung möglich ist bis zu den Worten Rudolfs: „Zittre! In einer Stunde wird geh'n von Mund zu Munde allüberall die Kunde, wie man Graf wird!" das ist in gleicher Weise ein Verdienst Cammaranos, der sich der größten Kürze befleißigt, wie Verdis, der diesem Abschluß mit den einfachsten Mitteln eine unerhörte Spannung gibt.

Die Eingangsszene des 2. Aktes (in Millers Hause) ist wieder ein Beispiel dafür, wie geschickt Cammarano Chorszenen einfügt. Der Chor erzählt Luise das Schicksal ihres Vaters, den die Schergen des Grafen von Walter in den Turm geschleppt haben. Verdi hat dieser Erzählung und den folgenden Trostworten des Chors ein musikalisches Gewand gegeben, das jetzt nach fast 80 Jahren (!) noch nichts von der Schönheit seiner Farben eingebüßt hat.

Die zweite Szene bringt eine der einschneidendsten Abweichungen von Schiller. Da Cammarano (mit Recht, um die Oper nicht zu überlasten) auf Hofmarschall von Kalb und seine Szenen verzichtete, läßt er den Brief, den Wurm Luisen diktiert, an Wurm selbst gerichtet sein. Durchaus begreiflich ist diese Gestaltung des Konfliktes dadurch gemacht, daß Wurm schon im ersten Akte (wie bei Schiller) den Vater Miller an sein Versprechen erinnert hat, ihm seine Tochter zur Frau zu geben. Motiviert wird der Brief (wie bei Schiller) damit, daß er das einzige Mittel sei, um Miller von der Verurteilung zum Tode zu retten.

Auch die folgenden Szenen (3—6) weichen von Schiller ab. Walter hat erst jetzt erfahren, daß sein Sohn um den Mord an dem Vetter weiß. Die Szene, in der er jetzt dem an dem Morde mitbeteiligten Wurm dies offenbart, ist so spannend aufgebaut, daß Verdi aus diesem Duett der beiden „schwarzen Bässe" Walter und Wurm eine dramatische Glanznummer machen konnte, die bei der Besetzung mit entsprechenden Stimmen und Darstellern von unheimlicher Wirkung sein muß. (Ein genialer Einfall ist z. B. die Durchführung eines dreitaktigen Motivs S. 193 unten bis S. 195 und seine folgende atemlose Verkürzung.) Auch der Aufbau der folgenden Szene, in der Luise in Gegenwart von Walter und Wurm der Herzogin gegenübergestellt wird, ist vom Dichter so außerordentlich gut gemacht, daß die Spannung nie nachläßt und das folgende Quartett sich wie selbstverständlich ergibt. Dies Quartett ist ein Unikum; es ist gesanglich eine der schwersten Aufgaben in der ganzen Opernliteratur. Ein a-cappella-Quartett mit sehr heikler Führung der Gesangsstimmen, in das am Schlusse das volle Orchester einfällt. Wenn das Interesse für gesangliche und überhaupt künstlerische Leistungen bei uns ein Zehntel so groß wäre wie das für Sport, würde man zu Aufführungen reisen, bei denen dies Quartett vollendet wiedergegeben würde! Sein musikalischer Charakter ist dadurch bestimmt, daß der tiefen Verzweiflung Luisens die heitere Grundstimmung der anderen drei Personen gegenübergestellt ist.

Die Schlußszenen des 2. Aktes bringen Rudolfs Auseinandersetzung mit Wurm und seine Verzweiflung in der Szene mit dem Vater. Ihre musikalischen Höhepunkte sind Rudolfs As-Dur-Arie und eine Art Gegenstück zur Troubadour-Stretta im Finale. Wer sich vor beiden bekreuzigt, der überlege sich, ob nicht diese beiden Stücke mit einer musikalischen Echtheit sondersgleichen gerade das zum Ausdruck bringen, was an Empfindsamkeit und Sturm und Drang in Schillers Dichterworten lebt. Für mich persönlich gehört eine Modulation wie die von B-Dur nach D-Moll (S. 235/236 zu den Worten: „Bin in der Verzweiflung Krallen") zu den genialsten, weil elementarsten Eingebungen.

Der Eingangschor des 3. Aktes (Luisens Freundinnen singen ihn, während sie ihren Brief an Rudolf schreibt) ist wieder ein Kabinettstück musikalischer Lyrik, das beweist, wie Cammarano bei seiner Umdichtung des Schillerschen Trauerspiels die musikalischen Notwendigkeiten bedachte. Entsprechend inszeniert, muß dieses beim Scheine der Lampe gesungene zarte Chorsätzchen und die ganze kleine Szene ergreifend stimmungsvoll wirken.

Ganz meisterhaft ist auch die folgende Szene zwischen Luise und ihrem Vater angelegt. Cammarano hält sich hier mehr als sonst an Schiller. Man wird ihm zugestehen müssen, daß er die herrliche Szene, mit der Schiller seinen 5. Akt eröffnet, durch die Umbildungen, die er aus musikalischen Gründen vornahm, nicht entstellt hat. Das kleine Arioso:

> Das Grab ist die Wiege für's ew'ge Leben,
> drin unter Blumen ruht der Gerechte;
> und nur die Sünder zittern und beben,
> fürchten des Todes grausige Nächte.
> Doch wenn zwei liebende Seelen verscheiden,
> reichen sie freudig dem Tode die Hand,
> und wie ein Engel wird er sie geleiten
> dort in der ewigen Seligkeit Land.

umschreibt Luisens Worte bei Schiller ebenso getreulich, wie Millers Arioso die Gedanken ausführt, die er bei Schiller zu äußern hat:

> Mit Runzeln durchfurchte die Stirn mir das Leben,
> schwach wird mein Auge, weiß meine Haare.
> Wie ich der Tochter nur Liebe gegeben,
> hofft' ich, daß stets sie mir Liebe bewahre.
> Du aber lohnst mit Qualen und Leiden,
> Du hast so bitter mein Herz gekränkt.
> Ach! In das Grab, das du dir willst bereiten,
> wird erst als Opfer dein Vater gesenkt!

Die zarte Innigkeit, mit der Verdi durch seine Musik die Wirkung dieser Schillerschen Gedanken verstärkt hat, wird noch überboten in dem Duett, das diese Szene abschließt. Cammarano hat es mit dem sicheren Instinkt für das Wesen der Oper aus dem Schlusse der ersten Szene des 5. Aktes bei Schiller gebildet und Verdi hat daraus ein rührendes Bild geschaffen, wie Vater und Tochter als Bettler von Ort zu Ort zu ziehen. Schon die Unterdominante im 2. Takt der Melodie (S. 267): „Dann geh'n wir fremd und heimatlos" wird diese Weise bald auch in Deutschland allen Freunden echter Melodik fest einprägen!

Wie Verdi überhaupt durch das wertvolle Buch und die Echtheit und Tiefe der in ihm zur Darstellung kommenden Gefühle zu künstlerischen Eingebungen von besonderer Tiefe gelangt ist, dafür könnte man noch mehr Beweise erbringen. Eine der genialsten Stellen ist für mich das fes im 4. Takte des letzten Systems der Seite 266 des Kl.-Auszugs. Luise hat gesagt: „Laß uns flieh'n" und Miller stimmt zu: „Ja, fort, nicht gezagt!" Statt aber nach c-des-es die letzte Silbe als zuversichtliche Schlußbestätigung auf dem Grundton as zu bringen, läßt er die Linie in ein fragendes, zagendes fes auslaufen und drückt so die innerste, zaghafte Stimmung eines Menschen aus, der nur mit dem Munde ausspricht: „Nicht gezagt!" So etwas gehört in seiner Echtheit und Wahrhaftigkeit zu den Einfällen, die nur die allergrößten Künstler haben. Freilich

sind sehr viele unserer heutigen Musiker und Musikfreunde für solche psychologische und musikalische Feinheiten bereits völlig abgestumpft.

Die Abweichungen in den Schlußszenen sind wie die früheren vor allen Dingen dazu bestimmt, die Handlung zusammenzudrängen. Daß Rudolf vor seinem Tode noch Wurm ersticht, ist durch die veränderte Stellung Wurms in der Oper und durch den Wunsch, die Sühne an ihm vor den Augen der Zuschauer vollzogen zu sehen, begründet.

So kann man sagen, daß Cammarano zusammen mit Verdi, der ja seinen Textdichtern immer sehr eingehende Anweisungen gab, bei der Umgestaltung von Schillers 5aktigem Trauerspiel zu einer 3aktigen Oper mit sicherem Blicke und glücklicher Hand eine ausgezeichnete Vorlage für den Komponisten geschaffen hat. Das, was nun einmal eine Oper braucht: straff geschürzte Handlung, die sich auf das Wesentliche beschränkt, und genügende Möglichkeit, die Empfindungen der handelnden Personen in größeren musikalischen Formen in verstärktem Maße auf den Zuhörer zu übertragen, das ist hier geboten. Der Vergleich des Schillerschen Stückes mit dem Buche der Oper von Verdi könnte für Dichter von Opernbüchern in vieler Beziehung sehr lehrreich sein; nicht minder das Studium der Musik für Opernkomponisten.

Luise Miller (1849 zum ersten Male in Neapel aufgeführt) ist in Italien und außerhalb von Deutschland stets lebendig geblieben. Durch die deutsche Uraufführung, die unter der Leitung von Otto Klemperer bereits für Berlin vorbereitet wird, soll das Werk nun auch den deutschen Bühnen gewonnen werden.

Bei der Gelegenheit sei eine Bitte an die italienische Musikwissenschaft und das Verlagshaus Ricordi ausgesprochen. Wer viel aus gedruckten Partituren Verdischer Opern dirigiert hat, weiß, wie viele Fehler diese noch enthalten und wie groß oft die Abweichungen der gedruckten Partituren von den gedruckten Stimmen (besonders in der Bogenbezeichung der Streicher und in Vortragszeichen) sind.

Verdis Bedeutung als des größten italienischen Meisters des 19. Jahrhunderts und eines der größten Musiker aller Zeiten macht es für die so bedeutsam aufgeblühte italienische Musikwissenschaft und für das Haus Ricordi zu einer Ehrenpflicht und einer der wichtigsten Aufgaben, so bald als möglich eine kritische Gesamtausgabe der Opern Verdis zu veranstalten, die mit absoluter Genauigkeit das Verdische Original wiedergibt, gereinigt von allen Fehlern und Zusätzen. Das, was (in soundsoviel Fällen wohl mit Verdis Zustimmung) italienische Bühnentradition geworden ist, kann außerdem in authentischer Form veröffentlicht werden, aber klar unterschieden von Verdis Original-Niederschrift.

Betrachtungen über den Orgelneubau in Göttingen

Von Prof. Franz Schütz, Wien

Zu der III. Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. vom 2.—7. Oktober

Gelegentlich eines Konzertes auf der neuerbauten Orgel der Marienkirche in Göttingen hatte ich Gelegenheit, mich mit der klanglichen Materie dieses Werkes näher zu beschäftigen und die folgenden Ausführungen dürfen aus diesem Grunde wohl einigen Anspruch auf Autorität erheben, auch wenn der — natürlicherweise — subjektive Gesichtswinkel zugegeben werden muß.

Durch die Göttinger Orgel wurde dem augenblicklich sehr lebhaften Streit unter den Organisten und Orgelbauern, welcher von beiden Orgeltypen (alt oder „modern“) der Vorzug zu geben sei, neue Nahrung zugeführt. Ich bin kein Orgelwissenschaftler im Sinne Henny Jahnns — bei welcher Gelegenheit ich mein Bedauern, daß eigentlich noch kein Werk nach seinen Angaben entstanden ist, nicht unausgesprochen lassen will — und behandle als Musiker die sich ergebenden Fragen in erster Linie von der praktischen Seite. Und hier erscheinen mir zwei Momente besonders zeitgemäß, da sie m. E. den Kern der strittigen Ansichten bilden bzw. bei einer Einigung den in Hinkunft einzuschlagenden Weg vorzeichnen.

1. Inwieweit ist die Göttinger Orgel befähigter als unsere landläufigen modernen Erzeugnisse, polyphone Musik klar wiederzugeben?

2. Inwieweit ist diese Orgel befähigt, der Wiedergabe moderner Kompositionen (Reger, Schmidt) gerecht zu werden?

Zur näheren Kenntnis der Orgel sei vorerst die Disposition derselben wiedergegeben:

Disposition der Orgel

Lade: Pneumatische Taschenlade. Winddruck: 75 mm Wasser

Oberwerk = O
(Obermanual)

1. Geigend Prinzipal 8
2. Fernflöte 8
3. Liebl. Gedackt 8
4. Prinzipal 4
5. Rohrflöte 4
6. Waldflöte 2
7. Nachthorn 1
8. Nasat $2^2/_3$
9. Zymbel 3fach
10. Dulcian 16
11. Oboe 8
12. Regal 4

Hauptwerk = H
(Mittelmanual)

1. Großgedackt 16
2. Prinzipal 8
3. Viola di Gamba 8
4. Holzflöte 8
5. Oktave 4
6. Gemshorn 4
7. Oktave 2
8. Mixtur 5fach
9. Kornett 5fach
10. Trompete 8

Rückpositiv = R
(Untermanual)

1. Salicional 8
2. Bordun 8
3. Quintade 8
4. Prinzipal 4
5. Fugara 4
6. Schweizerpfeife 2
7. Rohrflöte 2
8. Scharf 3fach
9. Sesquialtera 2fach
10. Rankett 16
11. Krummhorn 8

Pedal = Ped.

1. Prinzipal 16
2. Subbaß 16
3. Oktave 8
4. Cello 8
5. Gedackt 8
6. Oktave 4
7. Sifflöte 2
8. Rauschpfeife 4fach
9. Posaune 16
10. Dulcian 16 } Transmissionen
11. Oboe 8 } Transmissionen
12. Regal 4 } Transmissionen

Koppeln

1. O — H
2. O — R
3. H — R
4. R — H
5. O — Ped.
6. H — Ped.
7. R — Ped.

Nebenregister

Tremulant zum Oberwerk
Tremulant zum Rückpositiv
Zymbelstern

Registerwalze

Jalousieschweller O

General-Indikator

Spielhilfen für die Hand

1. an der Oberleiste des Obermanuals:
   Automatische Pedalumschaltung
   fest eingestellt — aus — frei einstellbar
   (für O und R)
   Tremulant zum O, Tremulant zum R, Zymbelstern } Druckknöpfe zum Einhaken

2. an der Unterleiste des Untermanuals:
   a) Druckknöpfe
      Registratur I, Registratur II, Registratur III, Tutti, Walze allein } lösen sich aus

      Registratur I fest, Registratur II fest, Reg. III nur O, „ H, „ R, „ Ped. } zum Einhaken

   b) Drucktasten
      Freie Pedalumschaltung O
      Freie Pedalumschaltung R

Fußtritte

links unten:
1. Walze ab
2. Registratur I
3. Registratur II
4. Registratur III

(2.–4.) } in Wechselwirkung mit den Knöpfen

5. O — R } Koppeln zum
6. H — R } Rückpositiv

links oben:

1. O — Ped. }
2. H — Ped. } Pedalkoppeln
3. R — Ped. }
4. O — H } Koppeln
5. R — H } zum Hauptwerk
6. Rohrwerkabsteller

rechts unten:

1. Zymbel „an" (O)
2. Mixtur „an" } (H)
3. Kornett „an" }
4. Scharf „an" } (R)
5. Sesquialtera „an" }
6. Rauschpfeife „an" (Ped.)

rechts oben:

1.—6. wie rechts unten „ab"

Ein Vergleich mit der heute allgemein gebräuchlichen Disposition zeigt sofort nennenswerte Unterschiede[1]). Auffallend ist a) die Fußtonverschiebung zugunsten der Obertöne auf Kosten des 8′ und b) die Wiedereinstellung heute ungebräuchlicher Stimmen (Dolzian, Ranket usw.). Zu Punkt a) will ich bemerken: Die reichliche Durchsetzung der Disposition mit 4′ 2′ 1′ und gemischten Stimmen gibt der Orgel tatsächlich eine Klarheit, wie sie in dieser konzessionslosen Reinheit bei modernen Werken, welche leider dem Schlagwort der „Orchesterorgel" zum Opfer gefallen sind, kaum anzutreffen sein dürfte und mit dieser knappen aber um so wichtigeren Feststellung ist eigentlich der Beweis der Existenzberechtigung der beim Bau der Göttinger Orgel vorherrschenden Grundsätze erbracht. Daß zur Klarheit der Orgel, in welchem Faktum ich das wesentlichste Positivum derselben erblicke, auch die äußerst günstig gewählten Mensuren ihr gutes Teil beitragen, darf nicht außer acht gelassen werden. Prachtvoll die einzelnen Stimmen, wunderbar das Pedal, welches umgekoppelt allen gekoppelten Manualen im vollen Werk standhält und sich prächtig durchsetzt. Großartig das Nachthorn 1′, welches, ausgebaut bis zum letzten C auf das gesamte Klangmaterial von weitgehendem Einfluß ist. Mit zwei von den alten Stimmen (Dozian 16′ und Ranket 16′) kann ich mich hingegen nicht einverstanden erklären, obwohl einige Organisten von Namen gerade diesen Stimmen ein hohes Loblied gesungen haben. Ich höre wesentlich anders, und weiß mit diesen beiden Stimmen absolut nichts anzufangen, obwohl ich mich ehrlich bemühte, denselben irgendwelche Reize abzugewinnen, bzw. sie zu verwenden. Dasselbe gilt vom Zymbelstern bzw. dem Tremulanten, die ich, auch wenn sie bei den Alten sehr hoch in Ehren standen, nur als Spielerei bezeichnen kann. Wir können von den Alten ungeheuer viel lernen und wenn wir nur das wirklich Brauchbare und einwandfrei Positive herübernehmen, so können wir auf diesem kerngesunden Fundament eine organisch unbeirrbare Weiterentwicklung durchführen. Aber für die Kuriositäten der Alten habe ich keinen Sinn, mit diesen mögen sie auf ihre Art selig werden. Bei den alten Stimmen (Ranket und Dolzian) kann ich mich möglicherweise in einem Irrtum befinden, die ganze diesbezügliche Regeneration steckt ja noch in den Uranfängen und ich werde nicht verfehlen, meine evtl. sich später ändernde Ansicht über diesen Punkt offen zu dokumentieren. Bezüglich des Zymbelsterns und des Tremulanten glaube ich jedoch kaum zu einer gegenteiligen Meinung zu gelangen. Trotz dieser eigentlich unwesentlichen Auffassungsdifferenz hat Dr. Mahrenholz, welcher als spiritus rector dieses Orgelbaues anzusprechen ist, hier mit unheimlicher theoretischer und praktischer Fachkenntnis ein Werk geschaffen, dessen Mensuren, Wandstärken, Windverhältnisse usw. wohl grundlegend für den deutschen Orgelbau werden dürften. Selbst Organist, resultiert aus dieser Verschmelzung des Orgelbauers und des Organisten ein nicht zu unterschätzender Gewinn. Der Orgelbau ist oder war ein Kunsthandwerk. Die derzeitige Art der Arbeitsteilung, wonach Organist und Orgelbauer von ihren gegenseitigen Bedürfnissen nichts mehr verstehen, hat dem Instrument reichlich geschadet. Der Organist ist heute in der Regel nicht mehr in der Lage, dem Orgelbauer bindende Vorschriften über Legierung, Mensur usw. zu machen. Der Orgelbauer hingegen weiß — von vereinzelten Ausnahmen abgesehen — wenig oder nichts von einer Bachschen Sonate usw. und wird, wobei der gute Wille gewiß

[1]) Interessenten seien auf die in diesem Zusammenhange von Dr. Christhard Mahrenholz erschienene Broschüre nachdrücklichst aufmerksam gemacht. Zu beziehen durch Heinrich Jung, Göttingen, St. Marienkirche.

nicht geleugnet werden soll, eine, dem allgemeinen Niveau gewiß entsprechende Fabriksorgel herstellen, welche sich jedoch bei Stellung höherer Ansprüche polyphoner Natur als unzureichend erweist. Fällt jedoch diese durch die Umstände bedingte Arbeitsteilung weg, dann entstehen eben hochwertige Instrumente wie die Göttinger Orgel, die, von Dr. Mahrenholz entworfen, unter der wertvollen Mitarbeit des Inhabers der Orgelzungenstimmenfabrik Giesecke & Sohn, Wilhelm Furtwängler von der Firma Furtwängler & Hammer in Hannover erbaut, hohen und höchsten Anforderungen genügen. Die hohe Verantwortungsfreudigkeit dieser Männer, welche unbeirrt den einmal als richtig erkannten Weg beschritten und mit zäher Energie bis zum guten Ende durchielten, muß rückhaltslos anerkannt werden und ist des höchsten Lobes würdig. Kein Organist und Orgelbauer versäume die Orgel zu sehen und zu hören, eine Fülle von Anregungen, welche zu ersprießlicher, ernster Geistesarbeit Anlaß geben, wird als erster Erfolg zu buchen sein.

Um nun auf die beiden eingangs erwähnten Hauptfragen zurückzukommen, so geht aus Vorstehendem schon sehr deutlich hervor, daß sich Bachsche und Vorbachsche Orgelwerke, also polyphone Musik im höchsten Sinne des Wortes in idealer Weise wiedergeben läßt und es erübrigt noch die Beantwortung der zweiten Frage betreffend die Zulässigkeit der Klangveränderung der alten Orgel durch die moderne Komposition. Ich habe auf der Göttinger Orgel auch Regersche Musik zu Gehör gebracht und muß die Möglichkeit der Wiedergabe moderner Werke auf dieser Orgel bestätigen. Vom polyphonen Standpunkt aus betrachtet, wird die Orgel kontrapunktischen Formen (Fugen, Choralvariationen usw.) keine Schwierigkeiten entgegensetzen, höchstens daß die Mängel der betreffenden Kompositionen aufgezeigt werden. Und hier ist auch schon der springende Punkt. Die Frage, ob Reger eine derartige Klarheit überhaupt als wünschenswert und notwendig voraussetzt, muß ich aus folgendem Grunde verneinen: Als Reger ungefähr um die Jahrhundertwende sich intensiv mit der Orgel zu beschäftigen begann, fand er im allgemeinen bereits einen Typ vor, welcher, zur Wiedergabe polyphoner Musik ungeeignet, einerseits dem harmonischen Zeitalter Rechnung tragend, sich andererseits bemühte dem niemals erreichbaren Ideal der Orchesterorgel näherzukommen. Daß die Orchesterorgel, auf der man auch „expressivo" spielen zu können glaubte, eine Utopie ist, dürfte heute kaum mehr bezweifelt werden, aber Reger, der Typus eines Vielschreibers, machte sich hierüber wohl keine weiteren Gedanken, sondern schrieb eben für das vorhandene, in qualitativer Hinsicht bereits sehr zweifelhafte Instrument und erreicht durch die in seinen großen Werken bewußt verlangte Massigkeit eine Forcierung der leider gegebenen Richtung, die dem Wesen des Instrumentes eine gerade entgegengesetzte war. Wirkliche Polyphonie im Sinne Bachs, von welcher man bei Reger kaum sprechen kann, wurde mit Masse vertauscht, und der Orgelbau, welcher immer seinen Fort- oder Rückschritt im Sinne der betreffenden Stilperiode machen wird, bescherte uns die überdimensionierten Instrumente, deren Dispositionen nur auf Masse und Farbe (Orchester) eingestellt, in polyphonem Sinne nicht mehr als leistungsfähig bezeichnet werden dürfen. Als Bestätigung meiner Ansicht führe ich an, daß eine Regersche Orchesterfuge (Hiller-Variationen) viel polyphoner gehalten ist, als ein Großteil der Orgelfugen, in welchen die Mittelstimmen, oft nur zu harmonischen Füllstimmen herabsinkend, eine untergeordnete Rolle spielen und auch, da Reger die Unmöglichkeit, einen Themeneintritt in den Mittelstimmen zur Geltung zu bringen, sehr wohl kannte (Kunststücke wie Manualwechsel usw. natürlich ausgenommen) nur als klangverstärkend gedacht sind. In den Regerschen Doppelfugen (op. 135b usw.) sind mir wenig Beispiele bekannt, wo der doppelte Kontrapunkt auch auf die Mittelstimmen bzw. Mittel- und Außenstimme, Anwendung fände, und wenn es dennoch geschieht, dann müssen Verdoppelungen herhalten, ohne daß hierdurch ein wesentlicher Erfolg zu verzeichnen wäre. Masse und orchestrale Farben, beides unerläßliche Momente der Regerschen Literatur, denen die Göttinger Orgel Klarheit und in farblicher Beziehung ihre äußerst differenzierten Mixturen entgegenstellt. Nun kommt aber die Kehrseite: Reger ist für die Schwächen seiner Orgelwerke nur in sehr beschränktem Maße verantwortlich zu machen. Die Vorzüge der Regerschen Orgelmusik sind bekannt und wiegen die Nachteile um ein ganz Bedeutendes auf. Außerdem ist diese Musik zu ihrem Großteil derart unerhört großartig, daß man als Orga-

nist um die gewaltige Potenz Regers gar nicht herumkommen kann. Wir müssen uns also bezüglich der Wiedergabe Regerscher Orgelwerke zu Konzessionen entschließen, wie dies nicht nur schon bei Bach, sondern auch in klanglicher Beziehung unter Berücksichtigung der individuellen Einstellung des konzertierenden Musikers schließlich bei der Verschiedenartigkeit der Instrumente, des Raumes usw. schlechterdings unerläßlich ist. Das Orgelspiel besteht nun einmal aus Kompromissen und über diese an und für sich ja traurige Wahrheit werden wir niemals hinwegkommen, ebensowenig, als trotz aller Bestrebungen die Schaffung eines allen Anforderungen gerecht werdenden Klangideales billiger Weise in Zweifel gezogen werden muß. Ich habe mich in Göttingen nur auf Werke Regers aus op. 59, 69 und 80 festgelegt und hier eigentlich die für diese Musik unbedingt erforderliche Möglichkeit der Farbenmischung vermißt, da diese Stücke (Ave Maria, Moment musical usw.) rein orchestral empfunden, eine dauernde Verwendung der gewiß großartigen gemischten Stimmen nicht zulassen. Ich bin hier bei meinen eifrigen Versuchen, dieser Orgel die möglichen Farben (Trio) abzuringen, sehr bald auf vier oder fünf Kombinationen gestoßen, welche Zahl wesentlich zu erweitern, mir bei meinem Klangempfinden bzw. Kenntnis der Registrierkunst unmöglich erschien. Andere mögen anders denken und urteilen. Jedenfalls ist die heutige Orgel — und auch deren weitere Entwicklung — ohne Max Reger nicht mehr denkbar, auch wenn die Wiedergabe seiner Musik immer auf unlösbare Probleme stoßen wird, welche zu überwinden auch der Zukunftsorgel, sie mag aussehen wie immer, nicht gelingen kann, wird und vielleicht auch nicht zu gelingen braucht. Die künstlerisch einwandfreie Differenzierung der verlangten dynamischen Varianten wird immer unmöglich bleiben (Jalousie!) und mit puritanischer Engherzigkeit wird man dem Problem Reger auch nicht Herr werden.

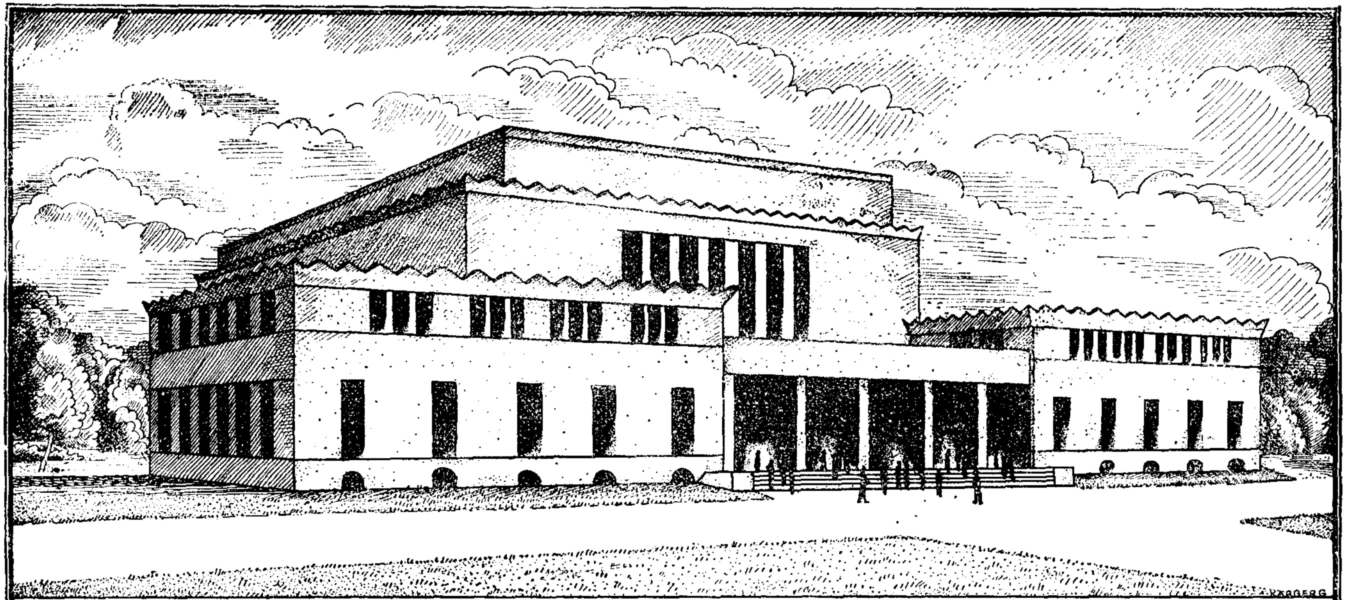
Es ist jedoch möglich, die Regerschen Vorschriften in bezug auf Dynamik usw. sehr leicht auf ein vernünftiges Maß zurückzuführen, da man durch Gliederung der Fugen nach Themeneintritten bzw. Durchführungen, der Choralfantasien nach Verszeilen bzw. Strophen leicht das anzustrebende Ideal, die Terrasse, wenigstens annähernd erreichen wird. Oder dieser ganze Komplex wird schon bei Johann Sebastian Bach aufgerollt, dann wird die Sache bei dem Urvater aller Orgelmusik schon kritisch. Was bleibt dann aber noch übrig? So viel über Reger.

Bei Franz Schmidt, dem jüngsten Orgelkomponisten, liegen die Verhältnisse wesentlich anders. Von den verfehlten Bestrebungen, die Orgel dem Orchester näher zu bringen, blieb Schmidt nicht nur gänzlich unberührt, sondern er hat sich in seinem Vorwort zur Fantasie und Fuge in D in nicht mißzuverstehender Weise dagegen ausgesprochen. Seine Polyphonie ist weit strenger als die Regersche, weshalb der Farbe nur sekundäre Bedeutung zukommt, und aus diesem Grunde ist die Schmidtsche Musik bezüglich ihrer Reproduktion weit geeigneter, auf einer alten Orgel wiedergegeben zu werden als die Orgelwerke Max Regers. Hier handelt sich's in erster Linie um die Klarheit, und über diese wertvolle Eigenschaft verfügt die alte Orgel in weit höherem Maße als das heutige Orchesterinstrument. Wenn auch Schmidt sich gegen die modernen Errungenschaften unserer Zeit wendet (Walze und Jalousie), so schließt diese Einstellung deren Gebrauch durchaus nicht aus, aber Schmidt sieht in diesen Hilfsmitteln ein Gefahrsmoment, durch welches der Organist versucht ist, „lückenlose" Crescendi bzw. dynamische Differenzen ohne Veränderung der stehenden Stimmenanzahl erreichen zu wollen, und wendet sich gegen die Art der Anwendung der mechanischen Hilfsmittel. Diese Auslegung der Schmidtschen Ansicht ist für die seine Werke reproduzierenden Organisten wichtig. Ich selbst verwende bei Schmidt Walze und Jalousie in ausgiebigstem Maße, allerdings nur, um eine terrassenförmige Variierung der dynamischen Kurve zu ermöglichen, bzw. um durch die jeweilige Stellung der Jalousie eine bestimmte Klangfarbe oder auch Klangstärke zu erhalten. Die einzelnen Register werden in diesem Falle bleibend in ihrer Stärke verändert, wobei allerdings die unorgelmäßigen, nur für sentimentale Improvisationen brauchbaren „Stimmen" wie Vox coelestis, Vox humana usw. selbstverständlichst auszuschalten sind, da sie, nur auf billigsten Effekt berechnet, in ihrer aufdringlichen Widerlichkeit für wirkliche Musik nicht in Betracht kommen. Leider schreibt Reger des öfteren den Gebrauch einiger dieser höchst zweifelhaften Wertigkeiten direkt vor, doch ist es klar, daß man sich an diese Vorschrift nicht zu halten braucht.



Ewald Strässer

Aus Rob. Forberg's Tonkunstkalender 1926



HÄNDEL-FESTSPIELHAUS IN BERGEDORF BEI HAMBURG · ENTWURF

Ich gehe noch weiter und behaupte, daß man auch bei Bach diese technischen Hilfsmittel sehr wohl verwenden kann. Es erscheint mir unwesentlich, ob innerhalb der Strecke ungefähr vom mf bis zum „organo pleno“ eine Rauschquint oder ein Cornett früher eintritt usw., da ich kein Bedürfnis empfinde — von Ausnahmefällen abgesehen — die rein klangliche Differenzierung auch innerhalb der höheren Stärkegruppen (f, ff), also innerhalb der Masse der Orgel zu weit zu spezialisieren. Bei einem großen Werk von Bach, Reger oder Schmidt wird auf einer großen Orgel — dieselbe braucht durchaus nicht 150 Register zu besitzen — mit den Handregistern Kombinationen, Kollektiven usw. das Auslangen gefunden werden können, ohne daß man durch vorherige Zusammenstellung der festen Stärke- und Farbengrade der Walze ihr erlaubtes Betätigungsfeld nimmt und in Ausnahmsfällen wird man sich immer zu helfen wissen. Sich gegen das Vorhandensein dieser technischen Hilfsmittel auszusprechen, halte ich für verfehlt oderman muß wieder zu den Registranten greifen, wobei ich aber bemerken muß, daß diese Herrschaften für mich einen viel zu unsicheren Faktor vorstellen. Für die Wiedergabe eines Kunstwerkes bin ich allein verantwortlich und zu diesem Zwecke muß ich mein Instrument auch im mechanischen Sinne allein beherrschen und regieren können, auch wenn ich dabei gezwungen bin, Kompromisse zu schließen.

Resumierend möchte ich folgendes sagen: Die Göttinger Orgel ist zur Wiedergabe polyphoner Musik in hervorragendstem Maße prädestiniert. Mit dieser Feststellung glaube ich kaum einen Widerspruch auszulösen. Der Frage der klanglichen Beeinflussung glaube ich im Vorstehenden allerdings vom subjektiven Standpunkt aus in verständlichem Sinne nähergetreten zu sein. Hiernach wären, um meinem Ideal noch näherzukommen, die alten Stimmen (Rankett und Dulcian) auszuschalten, hingegen würde ich, mehr unter Rücksichtnahme auf Reger als auf Schmidt und Bach, einer mäßigen Vermehrung der 8′ und 4′-Stimmen das Wort reden. Deshalb aber brauchen noch lange nicht Bourdon, Hohlflöte, Doppelgedeckt usw. auf einem Manual einträchtig nebeneinander stehen, da diese Register, mit der Anzahl der Manuale multipliziert, sich in den tiefen Oktaven gleichend wie ein Ei dem anderen in ihrer Summe alles andere als klärend wirken. Auch einen Buxtehude oder Bach hören wir mit unseren heutigen Ohren anders, und unserem sehr differenzierten Ohr soll Rechnung getragen werden, wenn dies ohne künstlerische Einbuße möglich ist. Ich wende mich auch nicht gegen die Verwendung von Hochdruckstimmen, soweit sie nicht klangverdickend wirken. In der Bochumer Klosterkirche fand ich eine ganz prachtvolle Hochdruckgambe[1]), welche ohne weiteres eine Trompete ersetzen kann. Dr. Mahrenholz ist der Meinung, daß durch Imputierung dieser Register das in sich geschlossen aufgebaute Kunstwerk zerstört wird. Diese Meinung kann ich aus praktischen Gründen nicht teilen, wenn ich auch zugeben muß, daß durch die Verschmelzung beider Typen Orgeln unter 60 Stimmen schwer denkbar sind. Aber es scheint mir nicht gut, das alte Extrem konzessionslos durchzuführen und auszubauen, da wir unserer heutigen Literatur (Bach, Reger, Schmidt) Konzessionen in klanglicher Hinsicht schuldig sind. Es käme auf einen Versuch an und über 80 Stimmen soll und braucht man nicht zu gehen. Hier sind die Ansichten geteilt, ob wir uns auf einer mittleren Basis finden werden, ist schwer zu sagen. Als grundlegend und von höchstem Wert erachte ich jedoch die bei der Göttinger Orgel angewandten Mensuren. Hier dürfte auch der kritischeste Standpunkt kaum etwas einzuwenden finden und mit der nicht zu leugnenden Tatsache, daß die Mensuren dieses ersten Versuches einen ungeheuren Gewinn vorstellen, sollten wir vorerst zufrieden sein. Im Interesse der richtigen (klaren) Wiedergabe polyphoner Musik sehe ich hier einen starken Fortschritt, welcher hoffen läßt, daß wir nun unserem gemeinsamen Ziele rascher näher kommen werden.

[1]) Die Orgel (80 Stimmen) ist von Feith in Paderborn.

Zur Charakteristik der Tonarten

Von Erich Klocke, Sprottau

Fortsetzung der Diskussion

Töne sind geformte Luftschwingungen. Da jede Formung eine geistige Tätigkeit ist, die sich am Material vollzieht, so sind auch Töne das Ergebnis einer geistigen Aktivität, also nicht etwa bloße Nachahmungen. „Laute" sind alle Reize, die das Ohr vermittelt. Man nennt sie „Geräusche", wenn sie ungeformt, unbestimmt, sind und „Töne", wenn nach Maß und Zahl die Schwingungen geformt sind, so daß sie bestimmt voneinander unterschieden werden.

Töne sind also schon an und für sich, als Ergebnis geistiger Tätigkeit, Ausdruck eines Innern.

Schon bei jedem Sprechvortrag ist ohne weiteres festzustellen, daß der Tonfall des Redners kundtut, ob er, innerlich mit dem Material beschäftigt, den Ton formt, oder den Vortrag mechanisch herunterleiert.

„Der Ton macht die Musik." Wenn „Töne" nicht von der menschlichen Intelligenz mittels der Tonwerckzeuge (Instrumente) in ganz bestimmter Form hergestellt worden wären, so wäre Tonkunst unmöglich. Man kann also auch sagen: den Ton macht die Musik. In den Tönen kann sich die Tonkunst der Freude des Formens ebenso hingeben, wie die anderen Künste in den Formen des Versmaßes, der Lichtschwingungen, der Linien- und Raummaße. Während die Melodie (Tonfall) der Dichtkunst und der Rhythmus der Tanzkunst entnommen sind, ist die Harmonie — der Klang — eine Form, die einzig in der Tonkunst wurzelt.

Was ist nun „Klang"? Klang ist — geformter, also nicht zufälliger — Zusammenklang mehrerer Töne auf Grund der in den Tonleitern festgelegten Formen, in denen das Charakteristische der Tonarten liegt.

Der Begriff der „Art" ist dem Reiche des Lebens (Pflanzen-, Tierart) zu entnehmen. Wir können ihn ohne weiteres auf die Tonarten übertragen. Biologisch versteht man unter „Art" Veränderungen innerhalb einer Pflanzen- oder Tiergattung, die in ihrer von der Gattung abweichenden Form gemeinsame Merkmale aufweisen, so daß in dieser besonderen Form jede Art als solche erkennbar ist. Daß — um gleich mit der Türe ins Haus zu fallen — eine Trauerweide von der Kopfweide in der Besonderheit der Form sich unterscheidet und dadurch jede für sich einen besonderen Eindruck hervorruft, das wird niemand anzweifeln, und der Friedhofsgärtner, welcher an Stelle von Trauerweiden Kopfweiden an Gräber pflanzen wollte, würde sich wohl bald selbst sein Grab gegraben haben. Der biologische Grundsatz für die Bestimmung der „Arten": „Jede Art hat ihre besonderen Merkmale oder Kennzeichen, die in der Form und im Aufbau zum Ausdruck kommen" — gilt ohne weiteres auch für die Tonarten. Auch bei den Tonarten kommen ihre besonderen Merkmale im Aufbau, in den Tonleitern, zum Ausdruck.

Die biologischen Arten sind diejenigen Gestaltungen, mittels deren das Pflanzen- und Tierleben einen unermeßlichen Vorrat von Formen bildet, welche sich den mannigfaltigsten Zuständen des Bodens und Klimas anpassen und damit den Pflanzen- und Tierbestand auch unter veränderten Verhältnissen möglichst sichern. Wenn andere Zustände auftreten, so treten neue Arten, die mit den veränderten Verhältnissen in besserem „Einklange" stehen, an die Stelle der alten.

Es ist hochinteressant, festzustellen, wie dieses Lebensgesetz auch für die Tonkunst Geltung hat. Richard Wagner in seinem Aufsatze: „Über die Anwendung der Musik auf das Drama", stellt als Regel auf: „nie eine Tonart zu verlassen, solange als, was ich zu sagen habe, in dieser noch zu sagen ist". Also auch in der Musik tritt eine neue Tonart an die Stelle der vorhandenen, so bald sie mit den veränderten Zuständen — Seelenzuständen — in besserem Einklange steht.

Was die Feststellung charakteristischer Unterscheidung der Tonarten durchs Ohr betrifft, so ist folgende merkwürdige Tatsache bei den biologischen Arten in bezug auf charakteristische Unterschiede für Geruch und Geschmack festgestellt. Die Arten, welche in Form und Aufbau

voneinander abweichen, sind nicht nur in betreff des von ihnen entwickelten Duftes verschieden, wie die verschiedenen Rosenarten beweisen, sondern können auch durch die Geschmacksnerven charakteristisch unterschieden werden, wie es am auffallendsten die eßbaren Pilze zeigen. Und wenn man schließlich weiß, wie die Pflanzenfresser (Pferd und Rind) auf gemeinsamer Weide mit Nase und Zunge die Grasarten zu unterscheiden vermögen, so daß bestimmte Grasarten von den Rindern und andere von den Pferden vorgezogen werden, so wäre es doch mehr wie merkwürdig, wenn das menschliche Ohr die Tonarten nicht charakteristisch zu unterscheiden wüßte.

Da ist es denn sehr beachtenswert, welche Bedeutung in seinen theoretischen Schriften Richard Wagner der Tonart beimißt. Nachdem er die oben schon angeführte Regel aufgestellt hat: nie eine Tonart zu verlassen, solange in dieser noch das, was man sagen will, zu sagen ist — fährt er an einem Beispiel folgendermaßen fort: „Setzen wir einen Vers von gemischter Empfindung, wie: „Liebe bringt Lust und Leid" — so würde hier der Musiker aus der angeschlagenen, der ersten Empfindung entsprechenden Tonart in eine andere, der zweiten Empfindung entsprechende, überzugehen sich veranlaßt fühlen. Die Eigentümlichkeit einer besonderen Empfindung von „Lust und Leid", die grade in dem Punkte liegt, wo zwei entgegen gesetzte Empfindungen, als sich bedingend und somit als notwendig sich zugehörend, als wirklich verwandt, sich darstellen, in dieser Stellung zueinander kundzugeben, ist nur in der Musik nach ihrer Fähigkeit der harmonischen Modulation möglich. Nur dadurch kann die Musik einen bindenden Zwang auf das sinnliche Gefühl ausüben, zu dem keine andere Kunst die Kraft besitzt." Lorenz[1]) schreibt dazu: „Es ist kaum möglich, den Begriff der harmonischen Umdeutung sinnreicher zu interpretieren, als durch diesen geistvollen Satz. Man kann jede beliebige Stelle der Nibelungenpartitur nehmen, um einen Beweis für die Anwendung dieser Theorie zu haben".

Aber die Leser dieser Zeitschrift brauchen ja nur in das Juniheft hineinzusehen, um in dem Aufsatz von Dr. Heuß „über deutsche Musikanschauung" alles das, aber in noch viel schönerer Illustration auf Seite 326, zu finden:

„Wir hätten hier[2]) einen vollen Abschluß in H-Moll zu erwarten, was schreibt aber Bach? Er umgeht ganz plötzlich diese Tonart, die gewissermaßen den Tod bedeutet, fast sprungweise führt er den H-Dur-Akkord, die Dominante von E-Moll ein, H-Moll wird förmlich besiegt, und nun, auf plötzlichem hohen Melodieton g, stehen wir in E-Moll, das Prinzip des Lebens, Jesus Christus, der H-Moll, den Tod, besiegt hat, steht gleichsam vor uns . . . es ist jedenfalls ganz unzweifelhaft, daß in dem siebenten Takt, in dem zwei Tonarten sich bekämpfen und E-Moll als Sieger hervorgeht, auf instrumental selbständige Art der wunderliche Tonartenkrieg, d. h. der Kampf zwischen Leben und Tod, zum Austrag gelangt."

Den biologischen Arten das Charakteristische nehmen, das hieße, Pflanzen und Tieren die Anpassung an die veränderlichen Lebensverhältnisse nehmen, also sie lebensunfähig machen. — Den Tonarten das Charakteristische nehmen, bedeutet für die Tonkunst dasselbe.

Nach diesen Ausführungen ist es eigentlich kaum noch nötig, darauf hinzuweisen, daß es also nicht darauf ankommt, ob der Kammerton a mit 420, 435 oder 450 Schwingungen dem Aufbau in den Tonleitern, also den Tonarten, zu Grunde gelegt wird. Denn das Charakteristische der Tonarten liegt eben in der jeder Tonart eigentümlichen und besonders gekennzeichneten Form ihres Aufbaues. Wo mehrere Instrumente in der Tonformung zusammenklingen sollen, da muß selbstverständlich erst eine Übereinstimmung in den Schwingungszahlen zwischen diesen Instrumenten herbeigeführt werden: der Charakter der Tonarten wird dadurch aber nicht berührt.

---

[1]) Der musikalische Aufbau des Nibelungenringes von Alfred Lorenz bei Max Hesse, Berlin.

[2]) reinmusikalisch.

Bayreuth 1927

Von Dr. Werner Kulz, Darmstadt

Was ist uns heute Bayreuth? Das ist die Frage, die wohl zum mindesten unsichtbar über jeder Abhandlung stehen wird, die sich mit den Bayreuther Festspielen beschäftigt. Die Antwort kann, soll sie gründlich und begründet sein, nicht in ein paar Sätzen gegeben werden. Das Wichtigste aber für diese so sehr die Welt- und Kunstanschauungen scheidende Frage, das eigentliche Erlebnis Bayreuths, von dem auch der „Bayreuther Gedanke" bei jedem Einzelnen nur ausgehen kann, läßt sich überhaupt nicht in Worte fassen, es will im Innersten erfahren sein.

Was den Romantiker des Lebens und der Kunst mit unnennbarer Sehnsucht erfüllt, findet hier eine namenlos beglückende Erlösung in unbewußter Vollendung des eigenen Wesens und widerstandsloser Erweiterung seines seelischen Raumgefühls. Und der klassisch empfindende Mensch erlebt in dem so klar gegliederten, einfachen Bau des Festspielhauses den in Bayreuth ganz und gar zum Klassiker gewordenen Wagner. Alles ist dem Hörer und Zuschauer dort in eine vornehme, objektive Ferne gerückt, alles ist vollendete Form geworden, ohne doch dabei an Wirkung irgendwie zu verlieren.

Zum herrschenden Gefühl tritt der äußere Eindruck. Alles ist in Bayreuth außergewöhnlich, ja selbst die Luft scheint etwas vom Ideal an sich zu haben. Bis die Fanfaren mit dem Hauptmotiv des Tages feierlich zum Eintritt in die außen wie auch innen so erhabene Halle rufen, erfährt die Erwartung eine ständige Steigerung. Und wenn dann die Lichter langsam verlöschen eine Minute tiefste Stille herrscht, ehe aus dem „mystischen Abgrund" des versenkten Orchesters die ersten Töne zu der atemlos lauschenden Zuhörerschaft heraufdringen, dann fühlt sich jeder in einer Weise ergriffen, wie das in einem gewöhnlichen Theater nie der Fall ist und mangels der besonderen Voraussetzungen auch nie sein kann. Es gehört schon eine nur zu dem Zwecke des Festspielbesuches unternommene Reise in die „schöne Einöde", die Umgebung mit lauter festlich gestimmten Menschen und das Bewußtsein dazu, daß der Meister diesen Ort selbst ausgesucht und nach seinem Willen zur Kunststätte ausgebaut hat, um auch bei den hervorragendsten künstlerischen Darbietungen in diese großartige, eben nur Bayreuth eigene Stimmung zu kommen. So muß denn auch immer wieder gesagt werden, daß es keineswegs die durch unsere großen Staatstheater wohl manchmal erreichten oder gar überbotenen Spitzenleistungen hervorragender Solisten im einzelnen und ebensowenig der unübertreffliche Chor und das herrliche Orchester sind, die die Hauptanziehungskraft für die Besucher bilden und für sie den Wert Bayreuths ausmachen, sondern der in allem fühlbare Geist Richard Wagners ist es, der dort jedem Ding die nirgends nachzuahmende Weihe gibt. Darüber hinaus ist und bleibt das Wesentlichste immer die begeisternde Geschlossenheit von Kunst und Lebensstimmung, die vereint den unvergeßlichen, tiefen Eindruck hervorrufen. Man verliert in sich selbst die Maße des Alltages: „Zum Raum wird hier die Zeit." — Das ist das Erlebnis.

Das Besondere dieses Sommers, das allerdings nur in der Bayreuther Festspiel-Literatur und in der Presse äußerlich in die Erscheinung tritt, ist die Halbjahrhundertfeier des Bestehens der Festspiele. Im eigentlichen Jubiläumsjahre, 1926, ist in Bayreuth nicht gefeiert worden, wohl hauptsächlich deshalb, weil man keine einfache Wiederholung der Spiele des Vorjahres wollte und eines ganzen Sommers der Arbeit bedurfte, um Altes zu verbessern und Neues vorzubereiten.

Viele neue Mitwirkende haben den Bayreuther Bühnenboden zum erstenmal betreten und erst lernen müssen, sich im Sinne der großen Überlieferung darauf zu bewegen. Denn nach wie vor ist an dieser Überlieferung festzuhalten, weil sie der beste Weg ist, den von dem Schöpfer der Werke und des nur für diese Werke eingerichteten Theaters mit genialem Bühnenblick erschauten Darstellungsstil der Gegenwart und Zukunft zu bewahren. Die Bemühungen Siegfried Wagners als Spielleiter sind gerade auch nach dieser Richtung von stärkstem Erfolge gekrönt. Die Darsteller erkennen rückhaltlos die Überlegenheit der Bayreuther Regie, die sie an sich selbst erfahren haben, gegenüber den Neuerungsversuchen unserer gewöhnlichen Theater an.

Wie vielen Spielleitern, die immer vom Gesamtkunstwerk reden, sich aber ständig durch Verkennung und Außerachtlassung der wichtigsten Grundsätze der dramatischen Gestaltung auszeichnen, möchte man wünschen, die wahre Idee eben dieses Gesamtkunstwerkes erst einmal in Bayreuth richtig kennen zu lernen. Da, wo es für unsere, an die moderne Bühnentechnik gewöhnten Augen nach dem Kriege in Bayreuth bisher haperte, beim Bühnenbild, ist an eine ganz grundlegende Änderung herangegangen worden. Die ganze Szenerie im neueingerichteten „Tristan" und beim „Ring" zeigt, daß man entgegen aller häufigen Behauptung auch in Bayreuth den festen Willen hat, die neuesten technischen Errungenschaften der Bühnenausstattungskunst in Anwendung zu bringen, und es ist in hohem Maße bewundernswert, was hier mit den im Vergleich zu den Millionenzuschüssen der großen Staats- und Stadt-Theater zur Verfügung stehenden geringen Geldmitteln geleistet wird.

Von besonderer Wichtigkeit ist für Bayreuth die Dirigentenfrage geworden, da ein eigentlicher Nachwuchs infolge der zehnjährigen Unterbrechung der Festspiele während der Kriegs- und ersten Nachkriegsjahre noch fehlt. Gleich zwei Dirigenten, die noch nie in Bayreuth tätig waren, mußten diesmal herangezogen werden. Einen Fehlgriff hat man in beiden nicht getan. Während aber Karl Elmendorff sich im „Tristan" ausgezeichnet bewährte, ließ Franz v. Hoeßlin, der den „Ring" leitete, doch bei aller Sauberkeit im einzelnen manchmal den ganz großen Zug vermissen. Die herrlichste Orchesterleistung brachte natürlich wieder der Zauberstab Dr. Karl Mucks im „Parsifal" hervor, da, wo auch der Chor unter Hugo Rüdels Leitung sein Höchstes gibt.

In der Auswahl der Solisten hat Siegfried Wagner auch in diesem Jahre eine recht glückliche Hand gehabt. So hat er in Nanny Larsén-Todsen (Stockholm) eine Brünnhilde gefunden, die ihresgleichen wohl nicht haben dürfte, und auch Ivar Andrésen (Dresden) wurde als Gurnemanz zum besonderen Ereignis.

Wer es in diesem Jahre wieder erlebt hat, der weiß: Bayreuth wird weiterbestehen und bei immer vollendeteren Leistungen seine für den deutschen Geist und die Kunst unseres Volkes gar nicht hoch genug einzuschätzende Bedeutung ständig steigern.

Nürnberger Sängerwoche

Von Georg Kiessig, Leipzig

Unter äußerst starker Beteiligung der interessierten Kreise von Chorleitern, Komponisten, der Sängerwelt und Behörden verlief die erste Nürnberger Sängerwoche in imposantem äußeren Rahmen und brachte eine Fülle wertvoller Anregungen und Eindrücke. Angeregt vom Nürnberger Musikschriftsteller W. Matthes und vom Fränkischen Sängerbund, vom Deutschen Sängerbund und seinem weitblickenden Bundesvorstand Fr. List tatkräftigst unterstützt, vom großzügigen Oberbürgermeister Dr. Luppe der wahrhaft kunstfreundlichen Meistersingerstadt aufs liebevollste gefördert, konnten die bis ins kleinste glänzend organisierten Veranstaltungen, getragen vom Idealismus der Beteiligten, sich voll auswirken.

Zweck und Ziel der Sängerwoche stellte Fr. List in seiner Ansprache im ersten Konzert klar hin: „Nach langen mühevollen Vorbereitungen schicken wir uns an, das Werk zu vollenden, das als kühne Neuerung dazu berufen sein soll, dem zeitgenössischen Schaffen auf dem Gebiet des Männergesanges die Möglichkeit der Entfaltung und kritischen Darstellung zu geben, das Ansehen des Männergesanges in der großen musikalischen Welt zu heben, den vorwärts strebenden Vereinen des D. S. B. Gelegenheit zur Ablegung einer Probe ihres Könnens vor einem kunst- und sachverständigen Zuhörerkreis zu geben und durch all das dem im D. S. B. verkörperten Männergesang neues frisches Leben und Streben zuzuführen."

In welcher Art wurden nun diese Hoffnungen erfüllt? Irgendein wegweisendes, absolut Neues bringendes Werk war nicht vertreten, wenn man auch feststellen konnte, daß die Durchschnittshöhe der aufgeführten Chöre eine gute war und ausgesprochene Nieten fehlten. Doch gab es einiges zu hören, das nachdenken ließ. So erscheinen mir die Werke zweier Komponisten

bedeutsam, weil in ihnen auf verschiedenen Bahnen in gesunder Entwicklung und klarem Zielbewußtsein sich deutlich ausdrückt, wohin die erstrebenswerte Entwicklung gehen kann. Es sind dies Erwin Lendvai op. 24 „Tatra" fünf Volksweisen a cappella und Walter Moldenhauer op. 41 „Balladen und volkstümliche Gesänge in Form von Variationen für Männerchor" a cappella. Beachtenswert bei beiden zunächst das Verwachsensein mit dem Volkstum. Lendvai vorbildlich mit seinem knappen, klaren, an den alten Meistern geschulten Satz, der treffenden Charakteristik und der strengen, jeden billigen Effekt meidenden Sachlichkeit. Moldenhauer hat dagegen schon durch die Wahl bekannter Volkslieder (Barbarossa; Freiheit, die ich meine; O Straßburg; Hoch vom Dachstein; Prinz Eugen) starke Wirkung für sich voraus. Daß die Chöre aber der Erfolg des Festes waren, beruht auf seiner meisterlichen Fähigkeit die Texte in den Variationen auszuschöpfen und zu vertiefen. Gesungen wurden beide Werke ganz ausgezeichnet vom Kasseler Lehrergesangverein unter Robert Laugs. Im Vergleich mit den Variationen fiel dagegen sein weniger erfindungsstarkes op. 16 „Im Herbst" trotz unleugbarer Vorzüge ab.

Hiernach ist schon klar zu sehen, daß nicht der schwere Kunstchor, der immer nur wenigen auserwählten Vereinen vorbehalten bleiben wird, sondern das im Volkstum wurzelnde Lied für den deutschen Männergesang ausschlaggebend ist. Mit seiner Pflege ist dem D. S. B. eine hohe Kulturmission übertragen, die sich auch im kleinsten Kreise bedeutungsvoll auswirken kann, deren Erfüllung wahrer Dienst am deutschen Volke ist.

Weiter war vertreten die Gruppe der älteren, anerkannten Komponisten, deren Bedeutung feststeht. Fritz Volbach mit der „Mette von Marienburg", dessen Wagner-Epigonentum trotz des großen äußeren Erfolges viel Ablehnung fand. J. Reiter: „Winzerlied", H. Suter: „Lobpreisung der Musik", Othegraven: „Advent; Kantate über zwei Volkslieder", H. Kaun, L. Baumann, G. Schumann, F. Woyrsch, R. Wetz, Richard Strauß: „Soldatenlied", Ed. Behm, H. Grabner: „Wächterlied", Rud. Bucks innerlicher Chor „Heldenfriedhof", S. von Hausegger mit dem rhythmisch elementaren „Der arme Kunrad". Besonders zu nennen wäre noch Karl Kämpfs Zyklus „Aus Natur und Leben" mit gr. Orchester op. 50 unter seiner Leitung vom Mgv. Liedertafel München-Gladbach virtuos gesungen — ein innerliches, fesselndes von starkem Temperament durchpulstes Werk, das alle technischen Möglichkeiten erschöpft. Dagegen war mir W. Rinkens mit seiner „Suite" und dem „Deutschen Gebet" eine Enttäuschung. Starkes Arbeiten auf Effekt, im Gebet eine äußerliche Pathetik verstimmten. Sein trefflicher Erfurter Mgv. hätte auch ohne betontes fürs Publikum Dirigieren sein Bestes gegeben.

Das 1. und 4. Konzert hörte ich nicht, doch wurde mir von Sachverständigen besonders gerühmt: Hans Lang: „Sprüche aus dem Cherubinischen Wandersmann" mit Zwischenspielen für Klarinette und Bratsche, der den Madrigalstil mit Glück auf Männerchor überträgt; weiter zwei Chöre von Armin Knab und auch „der frumbe Landsknecht" von J. Knörl.

Besonders zündete Josef Haas „Morgenlied", eine schwere, aber dankbare Aufgabe, getragen von meisterhafter Kontrapunktik und hinreißend gestaltet mit wirkungsvollen Steigerungen. Franz Philipp „Eichendorff-Zyklus" musiziert echt innerlich. Das schöne Werk leidet an der Gleichmäßigkeit der Stimmung; einen gegensätzlichen Chor einzufügen würde sich lohnen. H. C. Schmidt verwendet in der „Nachtwache" starkes Blasorchester nicht zum Vorteil der Stimmen. Hiervon abgesehen ein eindrucksvolles Werk. Gerh. F. Wehles „Hammerlied" mit gr. Orchester wirkte durch seinen elementaren Rhythmus aufpeitschend.

Auch ausgesprochene lyrische Chöre waren gut vertreten. An erster Stelle sei der tief innerliche Chor Friedrich Nigglis „Einer Verlassenen" genannt, von besonderem Reiz hierbei das begleitende Klavier. Ähnlich verhaltene Töne schlägt W. Creutzburg in „Es ist ein Schnee gefallen" an. Gut aufgebaut: „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Th. Körner, impressionistisch zart stimmungsmalend: W. Rettichs „Ich höre Hörner blasen". Etwas trocken W. von Bartels Suite op. 18. Echt und warm W. Schulthess zwei Eichendorfflieder mit kleinem Orch. Ein ungelöstes Experiment blieb die Verwendung eines Sprechchores durch W. Knöchel „Erlösende Eintracht". K. Stiebitz „Erde" — ohne Blut. K. Hasses „Frische Fahrt" gesunde, temperamentvolle Musik. Erdlens „Flohhatz", nicht eben amüsant. Hugo

Herolds „Im Kahn", still, warm empfunden. Sinn für Melodik, starke Ausdruckskraft und schöne Steigerungen weist Paul Weges „Die lange Nacht" auf. Wünschmanns „Erntelied" etwas spröde und nicht gerade überzeugend. Max Egger „Die letzte Retraite" trifft sicher den Balladenton und weiß zu packen. Rud. Herb. Herolds „Der Schmied", gekonnt, voll Kraft. Rudolf Dost mit der sentimentalen Gartenlaubenballade „Das Lied", kultivierter Liedertafelstil. In jugendlichem Sturm und Drang geht H. Kl. Langer munter drauf los „Sinai", Kantate mit gr. Orch. Die Arbeit verrät ein beachtliches, förderungswertes Talent. Richard Trunks von warmem Vaterlandsgefühl getragener Chor „Die Herzen empor", ein reifes, packendes Werk. Gute Aufnahme fanden auch E. Bezlers lustiger aber nicnt leichter „Nachtwandler", „Der Hohefriedeberger" von M. Gneiß, G. Kießigs „Rewelge" durch den Liederkranz Bamberg unter Val. Höller ausgezeichnet dargeboten.

Alle mitwirkenden Vereine zu nennen führt zu weit. Die Überzeugung hatte man aber, daß alle bestrebt waren, ihr Bestes zu geben. Es können nicht alle Chöre das herrliche Material der rheinischen Chöre aufweisen, um so mehr ist dann das Bestreben anzuerkennen, fehlendes Material durch gepflegten Gesang und Vortrag zu ersetzen. Viele werden am Beispiel der großen Musterchöre gelernt haben, wo sie jetzt mit ihrer Arbeit einsetzen müssen. Genannt seien noch außer den schon erwähnten Chören ob ihrer hervorragenden Leistungen: Der ohne Noten auftretende „Höhscheider Sängerbund 1918" unter seinem urmusikalischen Beschle, die „Liederhalle Karlsruhe" unter Hugo Rahner. „Der Idarer und Grubsche Gesangverein Oberstein" unter Ad. Scherpner, die drei Mainzer Chöre, der nur einige zwanzig Sänger, meist Kruppsche Arbeiter, zählende „Schubertbund Essen" unter dem zielbewußten O. Helm, der „Nürnberger Lehrergesangverein" unter dem hochverdienten Fr. Binder. Mit Musikdirektor Binder wäre noch der Mann zu nennen, der in der Vorbereitung der Sängerwoche die größten Verdienste hat, dessen unermüdlicher Tatkraft der glänzende Verlauf der Konzerte zu danken ist. Nicht vergessen sei das mitwirkende ausgezeichnete städtische Orchester und seine vorzüglichen Bläser und die Solisten: Lena Mitterer-Wagner (Sopran), Marg. Olden-Mehlich (Alt), Andre Kreuchauff (Tenor), Prof. Udo Hussla (Bariton), G. Lotter, W. Körner (Orgel), I. Bauer (Horn), Tilde Heiserer (Harfe), B. Dölling (Klarin.), R. Wiegner (Bratsche).

Viel Idealismus war nötig, das Werk zur Vollendung zu bringen, die Sänger, oft von weither gekommen, hatten auch große persönliche Opfer zu tragen.

Möge es künftig gelingen, noch weitere Kreise der Komponisten, vor allen der jüngeren, heranzuziehen. Man bringe auch ruhig mal ein problematisches Werk — doch vor allem vergesse man das echte deutsche Volkslied nicht.

Schließlich ist noch zu bedenken, daß die großen Vereine, was Leitung, Material, Schulung betrifft, eine mehr oder weniger beträchtliche Höhe aufweisen. Die mittleren und kleinen Vereine dagegen, die zumeist abgeschlossen von den großen Musikzentren fleißig für das große Ganze sich mühn, sind es, die Förderung und Anregung brauchen und vor allem eine Literatur von musikalischem Wert. Dahin möge das ideale Ergebnis der Sängerwochen sich auswirken. Nicht die großen Werke tun es, die schließlich in der Feststimmung ihre Wirkung haben, aber sonst schon wegen ihrer Schwierigkeit und eines kostspieligen Apparates beiseite gelegt werden.

Georg Kießig.

Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927

Von Wilhelm Weismann

Unter diesem schönen Titel haben die „Donaueschinger Kammermusikaufführungen" ihre neue Heimat in Baden-Baden gefunden. Finanzielle und andere Verhältnisse waren hierfür maßgebend. — Das erste Fest im neuen luxuriösen Heim ist verrauscht. Deutsche Kammermusik? — ? Kammermusik nicht eben viel, deutsche noch viel weniger. Doch, halt, wird nicht im Programmheft geschrieben, die Betonung „Deutsche Kammermusik" solle keine einseitig-kurzsichtige Ausschließung des außerdeutschen Schaffens bedeuten, denn zu allen Zeiten habe

das Ausland der deutschen Kunst wichtige Anregungen gegeben usw. Sehr schön, aber man kommt sich doch ein wenig dumm vor, so man diese Rechtfertigung angesichts des Programms ernst nehmen soll. Zudem, in welchem Lande wird so viel außerdeutsche Musik gemacht, als wie gerade in Deutschland! Ist es da nötig, daß die Donaueschinger etwa einen Absenker der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik bilden? Übrigens blieben auch hier wie anderorts die geplanten „Anregungen" aus, ja leider noch mehr, die Kunst überhaupt schien diesem Fest ziemlich fern geblieben zu sein. War dieses Sammelsurium von Kino, mechanischer Musik, Kammeroper bzw. Kabarett und schließlich auch etwas echter Kammermusik, an dem Komponisten etwa acht verschiedener Länder beteiligt waren, nicht vielmehr eine Art internationaler Musikmodenschau, zu der das mondäne Weltbad allerdings den einzig passenden Rahmen stellte? Lebemännisch nahm man Kenntnis von dem neuesten „Sport" und hätte nicht in dieses ganze Treiben die zunächst grotesk scheinende Verbindung mit einer Veranstaltung der Jugendbewegung — das Verhältnis der Jugendmusik zu der schaffenden Musik unserer Zeit klarzustellen war der Zweck — Klänge aus einer anderen Welt hereingeweht, so hätte man vergessen können, daß man gekommen war, um deutsche Kunst zu hören.

Der Musikausschuß Haas-Burkhardt-Hindemith hat Donaueschingen eine gute Tradition geschaffen, vielleicht die beste unter den führenden Musikfesten. Es will uns aber scheinen, das noch nicht lange verfolgte Prinzip, allen neuauftauchenden Formen und Problemen seine Aufmerksamkeit zuzuwenden, nötigenfalls durch Anregungen aktiv einzugreifen, habe hier zum ersten Male seine unheilvolle Kehrseite gezeigt. Man ist auch hier in eine planmäßige Propagierung des „Fortschritts" zurückgefallen, man reizt die Komponisten zu unnötigen Experimenten, zwingt sie nach jeder neuen Attraktion auf der Lauer zu liegen, nach außen statt nach innen zu horchen. Die Kunst droht auch hier, dem Sensationsbedürfnis von heute anheimzufallen. Muß man sich denn um eine empirische Unterhaltungsform wie den Film an dieser Stelle künstlerisch bemühen, zumal die Herstellung von Filmmusik weit mehr auf mechanischen, als auf künstlerischen Gesetzen beruht? Ferner: was hat diesmal die Musik für mechanische Spielapparate hier zu suchen, da man sich voriges Jahr damit befaßte? Hindemith hat sie selbst in einem Aufsatz klar genug als Harmlosigkeit im Gegensatz zur künstlerisch hervorgebrachten Musik bezeichnet. Warum also Harmlosigkeiten ein volles Konzert widmen? Ein neuer bedeutender Komponist oder ein bedeutendes Werk, bewege es sich in welcher Form es wolle, wurde am ganzen Fest nicht herausgestellt, was vor allem auch darauf beruht, daß die zu Gehör gelangten Werke zum größten Teil von längst bekannten und auch erkannten Komponisten stammen. Kurzum, wird der Weg, der für diese 1. Baden-Badener Aufführungen maßgebend war, weiter beschritten, so werden sich diese Feste für einen ernsten Menschen sehr rasch erledigen. Das Sichbescheidenmüssen im engen Donaueschinger Rahmen war fruchtbar, der neue großartige Rahmen, die neuen Möglichkeiten sind gefährlich. Ernsthafte Arbeit gedeiht selten in glänzenden Verhältnissen. — Doch nun zu den Darbietungen selbst.

Das erfreulichste der beiden Kammerkonzerte waren zwei Quartette von dem Tschechen Martinu und dem Dalmatier Odak, beide gesund-national und musikantisch unbekümmert, zumindest wirkliche Musik. Das Amar-Quartett spielte sie ganz vortrefflich. Auch Hermann Reuters Sonate für Cello und Klavier, von dem Komponisten und Maurice Frank gespielt, ist stellenweise von großer, warmer Melodik beseelt, ein Weihnachtslied („Vom Himmel hoch, ihr Englein kommt") ist eigenartig darin verwoben. Schade, daß die zweite Hälfte des Werkes so ganz zerbröckelt. Als problematisch kann man eine Streichquartett-Suite von Alban Berg bezeichnen; die anwesenden Musiker stürzten sich denn auch förmlich mit den Ohren auf diese raffinierte analytische Arbeit, in der das Gefühlsleben wie chemisch zersetzt und wieder rekonstruiert erscheint. Eine gesunde Natur wird dergleichen aber kaltblütig ablehnen. Das übrige darf man aber ruhig als „erledigte" Kunst bezeichnen: Ein leerlaufendes Duo von Butting (Ausführende: Licco Amar, Hermann Reuter) eine sich in sterilen Exzessen ergehende Klaviersonate von Bartok und eine unsagbar alberne Kantate von Hanns Eisler, mit der sich Mitglieder der Holleschen Madrigalvereinigung herumplagen mußten.

Daß bei den 4 Kammeropern von irgendwie vollzunehmender Bühnenkunst nicht die Rede sein kann, darüber war man sich klar. Man unterhielt sich aber wenigstens leidlich, und weiter wollten die Komponisten bezeichnenderweise ja auch nicht. Ernst Toch illustriert das bekannte Andersensche Märchen von der Prinzessin auf der Erbse, von Bruno Elkan schnodderig für die Bühne zurechtgemacht, mit vielgewandter Feder, kommt aber über eine ziemlich rohe, äußerliche Programmalerei im Sinne vergangener Epochen (trotz Jazz) doch nicht hinaus. Schade, daß die zartliebenswürdigen Töne in Tochs Natur so ganz verschüttet scheinen. Eine etwa 15minutige „Opéra-minute" von Milhaud behandelt peinlich langweilig die Entführung der Europa. Hinterher erfuhr man, daß es eine Persiflage auf das Pathos der großen Oper sein sollte! Eingeleitet wurde das Werk durch eine hübsche Konzertsuite des gleichen Komponisten. Eine ganz wüste Sache ist aber das „Songspiel" Mahagonny von Kurt Weill, nach Texten von Bert Brecht, der selbst die Regie hatte. Hier haben sich wieder einmal zwei edle Seelen im Schlamme gefunden. Für jede weitere Bemerkung über diese in einer wahren Niggersprache geschriebenen Schundgesänge (selbstverständlich mit Jazzmusik) wäre der Platz zu gut. (Daß es einen kleinen Skandal gab, war natürlich ganz im Sinne der Autoren.) Es bleibt noch der Sketsch „Hin und zurück" von Hindemith, Text von Marcellus Schiffer, eine grotesk-lustige Angelegenheit, die schon durch den Text allein wirkt, die Musik ist mehr Maschine, die das Tempo der Handlung bestimmt, als daß sie nennenswert auf diese einginge. Ein bis zur Mitte vorwärts rollendes, dann aber durch den Weisheitsspruch einer höheren Macht wieder zurückrollendes Schauerdrama ist ein kostbarer Witz, den man aber nur einmal erleben darf. Ähnlich wie bei Kabarettszenen wird man kaum die Lust verspüren, dieses oder auch eines der anderen Stücke zum zweiten Male anzuhören. Um die Aufführungen verdient machten sich erste Kräfte, so Irene Eden, Johanna Klemperer, Erich Wirl, Karl Giebel, Gerhard Pecher u. a., ferner G. M. D. Mehlich als Dirigent von drei Werken — Milhaud dirigierte das seinige selbst — und nicht zuletzt Walther Brügmann als phantasievoller Regisseur.

Im übrigen können wir uns kurz fassen. Werke für mechanische Instrumente (Orgel und Klavier) gab's von Toch, Hindemith, Hanns Haaß, Lopatnikoff und Antheil. Haaß und Antheil sind musikalisch unbrauchbar. Hindemith versuchte ebenfalls für mechanische Orgel die Musik zu einem Trickfilm. Das Tempo ist getroffen, der Film kaum. Die Vorführung des sogenannten Tri-Ergon-Verfahrens (der sprechende oder singende Film) durch Dr. Guido Bagier ist eine technische Angelegenheit von allerdings noch nicht abzusehender Bedeutung.

Nun wären wir eigentlich am Schluß, wenn nicht eine dem Fest angehängte musikalische Waldfeier der Jugendbewegung unter Jöde (zugleich Schlußfeier der Lichtentaler 2. Reichsführerwoche) noch eine Musik vermittelt hätte, die wohl dem Verflachtesten oder Verkrampftesten eine Ahnung von dem zu geben vermochte, was es heißt, eine gesunde deutsche Seele zu haben, die den Zusammenhang mit dem Walten der Natur nicht verloren hat. Und vielleicht darf man es als ein hoffnungsvolles Zeichen ansehen, daß Männer wie Hindemith mit einer sympathischen Bescheidenheit den Weg zur einfachen Natur zurück wieder zu suchen beginnen und sich in den Dienst einer Sache stellen, die ein Abgrund von der Welt des diesjährigen Kammerfestes trennt. In den gehörten Chören und Spielmusiken von Weber, Kaminski, Hindemith, E. L. von Knorr u. a. ist überall ein ernstes, reines Wollen zu erkennen. Es geht wieder um den Menschen, um die Seele. Dieses weiteren Kreisen mehr oder weniger zum Bewußtsein gebracht zu haben, wollen wir als die eigentliche Aufgabe betrachten, welche die Jugendbewegung bei der „Deutschen Kammermusik Baden-Baden" zu erfüllen hatte. Denn daß von ihr zu der heute offiziellen modernen Musik ein Weg führt, wird der stärkste Optimist nicht behaupten wollen.

Unterrichtswesen

Musikgeschichte und Musikästhetik für die Privatmusiklehrerprüfung. „Kenntnis der allgemeinen Entwicklung der Musikgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Zeit von 1600 an; Vertrautheit mit dem Leben und den Werken der großen deutschen Meister; eingehende Beschäftigung mit der Geschichte und Literatur des Hauptfaches; Kenntnis der Geschichte des deutschen Volksliedes . . ." „Vertrautheit mit den Grundbedingungen des musikalischen Vortrages (einschließlich der älteren Literatur). Der Bewerber soll ein unbezeichnetes oder fehlerhaft herausgegebenes Stück mit Fingersatz, Ornamentik, Phrasierung und Dynamik für den Unterricht einrichten können". — Das sind die Anforderungen, welche die P.M.P. stellt in den obigen Fächern. Wie kann sich der Prüfling darauf vorbereiten? Der meist zweijährige Lehrgang der Musikseminare vermittelt schon eine Fülle von Anregung und Kenntnissen; es ist aber natürlich ausgeschlossen, den Inhalt eines solchen Lehrgangs am Schlusse gegenwärtig zu haben ohne gründliches Selbststudium. Es ist auch nicht im geringsten wünschenswert, daß dieser Seminarunterricht ausartet in das Pauken von Jahreszahlen und Namen von Komponisten und Werken. Damit ist der musikalischen Erziehung nicht gedient. So erlebt man denn vor den Prüfungen immer wieder die alte Klage, daß der Kopf täglich statt mehr, weniger fasse; die umfangreichsten und ungeeignetsten Spezialwerke oder aber ganz primitive Darstellungen werden herangezogen, um daraus „Musikgeschichte" zu „lernen". Daß der Erfolg meist mäßig ist, liegt auf der Hand.

Es muß zunächst einmal jedem klar sein, daß die Musikgeschichte aus den Werken der Komponisten besteht, und nicht aus Büchern zu lernen ist. R. Schumanns Wort: „Du mußt nach und nach alle bedeutenden Werke aller bedeutenden Meister kennen lernen" gibt den richtigen Weg. Damit ist einmal schon betont, daß der Musikstudierende sich nicht auf die Werke seines Hauptfaches beschränken darf. Das kann nie zu einer Kenntnis der Entwicklung der Musik führen. Worin besteht nun das „Kennenlernen" eines Kunstwerkes? Jedenfalls nicht im einmaligen Durchspielen oder Anhören! Auch nicht in der Bewältigung des Technischen! Man suche sich über alle Fragen, die mit dem Werke zusammenhängen, klar zu werden. Dazu gehören die Zeit, aus der es stammt, die historische Bedingtheit des Komponisten, seine stilistischen Eigentümlichkeiten, die musikalischen Formungen aller Art (Großform, Melodik, Harmonik, Rhythmik usw.), der Zusammenhang dieser musikalischen Formungen mit dem Inhalt — von ganz besonderer Wichtigkeit bei der Vokalmusik. Zunächst muß man nun überhaupt lernen, sich derartige Fragen vorzulegen. Das ist die Aufgabe des Seminarunterrichts, die an Werken aller Zeiten und Stile vorzuführen ist. Bei der weitern Eigenbeschäftigung werden manche dieser Fragen mehr und mehr durch Überlegung zu erledigen sein. Für andere sind gute musikgeschichtliche Werke heranzuziehen — je mehr, desto besser! Von großem Werte dabei ist das Durcharbeiten von Beispielssammlungen in dieser Art und Weise. Ich nenne hier: J. Wolf „Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit" (Quelle und Meyer); A. Einstein, „Beispielsammlung zur ältern Musikgeschichte" (Teubner); H. Riemann, „Musikgeschichte in Beispielen" (Breitkopf und Härtel). Auch das Studium eines der modernen Liederbücher für die höheren Schulen (ein späterer Aufsatz soll über diese berichten) und der vielfachen Sammlungen von Werken älterer Meister (z. B. in den Editionen Steingräber, Peters, Breitkopf) ist da zu empfehlen.

Wer auf diese Weise zwei Jahre das Studium der Musikgeschichte betrieben hat, wer sich bemüht hat bei allen Werken, die er hört und spielt, die oben angegebenen Fragen zu stellen und zu bearbeiten, der weiß in der Musikgeschichte Bescheid. Eine

Wiederholung an Hand eines nicht zu umfangreichen Buches kurz vor der Prüfung wird dann noch einmal die erkannten Werke vor dem Geiste aufleben lassen und zu einem einheitlichen Bilde gestalten, soweit das noch nicht der Fall sein sollte. Nur so wird Musikgeschichte nicht zu einer Sammlung trockener Daten und Namen und unwichtiger Anekdoten, sondern zu Erkenntnissen, die mit dem Werden und Leben der Meister und Werke aufs innigste verknüpft sind. Dr. Paul Mies, Köln

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Den letzten Bericht schloß ich mit dem Versprechen, auch von Erstaufführungen im Wiener Rundfunk Kenntnis zu nehmen, soferne sie durch ihren kompositorischen Wert Anspruch darauf erheben können. Den Orchesterstücken der jüngsten Sendung des „Österr. Komponistenbund", R. Tlascals „Indischer Tempeltanz" und W. Jerals ansprechend einsetzendes, dann aber in Weitläufigkeiten sich verlierendes „Symph. Zwischenspiel" ist dies zwar nicht zuzugestehen, aber zwei „Zigeunerlieder" mit Orchester (Dirigent M. Spörr) von Frz. Mittler hinterließen durch ihren Stimmungsgehalt namhaften Eindruck. Auch drei der bekannten „Dafnislieder" von A. Blümel erfreuten, wenngleich die sich gleichbleibende Vertonung der ziemlich langen Strophen etwas ermüdet. Beide Verfasser sind jedoch ihrem Interpreten Anton Tausche für die prachtvolle Wiedergabe der Gesänge, die ihnen erst den letzten seelischen Gehalt verlieh, zu besonderem Danke verpflichtet. Was ich vom heiteren Teile des Programms hörte, bewegte sich, von F. Petyreks Klavierstück „Wurstelprater" abgesehen, auf der Durchschnittslinie der sentimentalen Wiener Volksmusik. Daß auch Bruchstücke aus Lehars Operette „Der Zarewitsch" bei dieser Gelegenheit, die der Förderung noch mehr oder weniger unbekannter Tonsetzer vorbehalten sein sollte, gespielt wurden, dürfte wohl kaum den Intentionen des weltbekannten Meisters entsprechen. Gute neue Sachen werben für sich selbst, bedürfen daher keiner Rückendeckung aus renommierter Feder, und die üble Wirkung schlechter kann durch eine solche nicht völlig ausgelöscht werden.

Aus der Unmasse des im 37. und 38. Autorenverbandskonzerte zu Gehör Gebrachten seien in erster Linie vier Baritonlieder v. Frz. Schnopfhagen, einem Oberösterreicher, hervorgehoben, die durch Prägnanz der melodischen und motivischen Bildungen sowie durch deren kunstgerechte technische Verarbeitung aufmerken ließen. Waldemar Eichler war ihnen wie gleichfalls interessierenden lyrischen Ergüssen Frz. Nadas ein Sänger mit warmem Organ und warmfühlendem Herzen. Einschlugen weiters Lieder von Max Scheinpflug im sorgfältig ziselierten Vortrag durch Maria Mansfeld. Ein „Thema mit Variationen und Fuge" für Streicher (das Weißgärber-Mayr-Quartett) von Georg Raimund verriet Fantasie, und Konzert variationen in A-Dur für Violine, Viola und Gitarre (die Herren W. Groß, O. Fitz, K. Dobrauz) von Frz. Strauß, dem Vater Rich. Strauß', waren eine kuriose Ausgrabung, die sich ebenso harmlos als langwierig präsentierte: primitive Hausmusik des Vormärz, die mit einem Alpenländlerfinale ihren Höhepunkt erreicht. Das Bildworttonwerk „Der Tod als Feind und Freund" nach Zeichnungen A. Rethels, Dichtung von Aug. Eigner, Musik von Ignaz Herbst, für Männerstimme (Otto Koch-Gaarden), Violine, Klavier und Glocken erwies die Möglichkeit, die drei Künste in dieser Form zu kombinieren.

Mit holländischem Schaffen machte uns der Königliche Männergesangverein „Apollo" in Amsterdam bekannt, der gelegentlich einer Sängerfahrt nach Wien ein sehr gut besuchtes Wohltätigkeitskonzert gab. Bis auf den etwas dünnen, spitzen Stimmcharakter der ersten Tenöre vermittelte die Vereinigung höchst ansehnliche Kunstgenüsse. Von den Kompositionen seien namentlich angeführt das gleich köstliche wie schwierige „Bauernfest" von Sem Dresden,

einem Adriaen Brower in Tönen, „Matrosenlied" von Rich. Hoi, „Gebet vor dem Tempel" des temperamentvollen Führers des Chors, Fred. J. Roeske, J. J. Viottas „Die Silberflotte" und Bernard Zweers „Unsere holländische Sprache". Als Instrumentalsolisten zeichneten sich aus Konzertmeister Louis Zimmermann und Henri Wilhelmus mit einer Konzertbearbeitung altholländischer Volkstänze für Pianoforte.

Von diesen Spätlingen der Saison ist es nicht weit zu den sog. „Salzburger Festspielen", die sich heuer — bescheiden geworden — nur als eine Art Sommerspielzeit der Wiener Staatsoper und der Philharmoniker mit vorwiegend Mozart-Aufführungen geben. Daneben feiert M. Reinhardt das Jubiläum der hundertsten Inszenierung von Shakespeares „Sommernachtstraum" und werkelt unverdrossen „Jedermann" ab, den auch schon bald jedermann gesehen haben wird. Es liegt also kein Anlaß vor, sich mit dieser Veranstaltung weiter zu befassen, während eine musikalische Bühnenschöpfung unbeachtet existiert, die für solche geradezu prädestiniert wäre, gewissermaßen ein „Ring des Nibelungen" in Miniatur, stofflich höchst eigenartig, in österreichischem Boden wurzelnd und durch vielfältige Beziehungen auf die Gegenwart sogar aktuell; in tonlicher Beziehung durchaus melodisch, daher allgemeinverständlich. Wo aber ist von Regierungs- oder privater Seite für derlei, was wirklich heimische Kunst- und zugleich Fremdenverkehrsförderung (wenn man schon zwei Fliegen mit einem Schlage treffen will) bedeuten würde, Verständnis, Interesse und Geld zu erwarten? Jetzt zumal, wo die engstirnige, unheilvolle politische Verhetzung der Bevölkerung immer weiter um sich greift und jeden anderen Gedanken, jeden Anlauf zu wirtschaftlichem und kulturellem Neuaufbau im Keime erstickt.

Wie weit auch die Kunst bei uns bereits Sache von Parteiungen ist, darauf läßt die Verteilung der Kunstpreise der Stadt Wien für Musik einigermaßen Schlüsse zu. Dagegen, daß heuer Josef Marx, der Rektor der hiesigen Musikhochschule, der Schöpfer vielgesungener Lieder, edler Kammerstücke und schwärmerischer Sinfonik, so ausgezeichnet wurde, wird wohl niemand etwas einzuwenden haben. Er selbst aber dürfte schwerlich erbaut davon sein, sich mit J. M. Hauer (der übrigens inzwischen von seinem permutativen Zwölftönesystem als alleinseligmachendem Komponierrezept abgekommen ist, und nun stilistisch zwischen Schönberg und Diabelli herumgondelt) auf eine Stufe gestellt zu sehen. Auf Hauer und W. Groß, den Urheber der langweiligen 1aktigen opera buffa „Sganarell", als dritten für würdig Befundenen ließe sich ein Ausspruch H. v. Bülows variiert anwenden: „je durcher einer fällt, desto preiser wird er gekrönt". Ich bin überzeugt, Mozart, Schubert oder H. Wolf würden auch heute bei solcher Konkurrenz leer ausgehen.

Immerhin bezeigt die Gemeinde Wien wenigstens die löbliche Absicht zu Anerkennung und Unterstützung der Künstler; von den andern Bundesländern, den Vertretern der parlamentarischen Mehrheit, dem Staate, vernimmt man in dieser Hinsicht jedoch gar nichts, obwohl die Bereitstellung einiger tausend Schillinge gewiß zu ermöglichen wäre, wo doch Hunderte von Millionen an zweck- und aussichtslose Dinge verschleudert werden. Wenn man sieht und liest, was alles das deutsche Brudervolk im Reich auch nicht unter den rosigsten politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen in musicalibus unternimmt und versucht, und damit Österreichs Dornröschenschlaf vergleicht, wünschte man, es möge in Bälde ein Prinz aus fremdem Lande kommen, der das Gestrüpp von Bürokratismus, Handwerkerei und kapitalistischer Korruption mit blankem Degen durchhaut und es zu neuem Leben erweckt aus dem selbstzufriedenen Schlummer voll großer Erinnerungen, an denen die Landschaft stets so viel, die Menschheit in ihr jedoch von je so geringes Verdienst hatte.

Das geplante Händel-Festspielhaus in Bergedorf bei Hamburg

Siehe die Abbildung

Wir möchten nicht verfehlen, unsere Leser mit Nachdruck auf den Plan hinzuweisen, ein Händel-Festspielhaus zu errichten, und zwar in Bergedorf bei Hamburg. Die Wahl des Ortes erklärt sich daraus, daß in Bergedorf der große Händelforscher Friedrich Chrysander wirkte, weiterhin Händels Zeitgenosse Adolf Hasse, der einstige große Opernkomponist, in diesem stillen Orte — heute ein Villenvorort Hamburgs — geboren wurde und das große, an besonderen musikalischen Denkwürdigkeiten nicht so sonderlich reiche Hamburg wohl ein Interesse daran haben kann, etwas Besonderes auf musikalischem Gebiete sein eigen nennen zu können. Heute stehen wir nun einer Händel-Erneuerung gegenüber, die zwar — wir wollen uns hierüber keiner Täuschung hingeben — einen nicht unerheblichen modischen Einschlag aufweist und an äußerer Bedeutung auch bereits wieder verloren hat, somit an Tiefe erst gewinnen muß, soll Händel seiner wahren Bedeutung nach vom deutschen Volke erkannt und geliebt werden.

Das geplante Festspielhaus käme zustande, wenn die in Anbetracht der heutigen Bauverhältnisse nicht hohe Summe von 800000 Mark beieinander wäre. Der Ausschuß zur Errichtung des Festspielhauses, stehend unter dem Vorsitz von Prof. Ferdinand Pfohl in Hamburg, hat denn auch seit einiger Zeit einen Aufruf erlassen, in dem Sinne, daß jeder musikliebende Deutsche sein Scherflein dazu beitrage. Die Summe ist klein, lediglich eine Mark, so daß denn doch angenommen werden sollte, es fänden sich 800000 Deutsche, die dieses kleine Opfer bringen. Zu richten sind die Zahlungen an alle Filialen der Deutschen Bank sowie an das Postscheckamt Hamburg unter Nr. 14365.

Anbei noch einige nähere Angaben über den geplanten, bis ins einzelne genau erwogenen Bau.

Um in erster Linie den unbedingt nötigen intimen Eindruck des „Kammerstils" zu wahren, ist der Hauptsaal des geplanten Hauses nur für 1200 Zuhörer berechnet. Und da keine Galerien beabsichtigt sind, werden die Sitze der freien Übersicht wegen nach hinten ansteigend angeordnet. Das Podium soll Raum für mindestens 300 Mitwirkende bieten. Im Hintergrunde wird in halber Höhe die Orgel eingebaut, davor eine Galerie für Hilfschöre. Der Orgeltisch selbst ist beweglich gedacht zur Verwendung an beliebigem Platz. Hierdurch sind zunächst die Bedingungen für rein konzertante Aufführungen in vorzüglicher Weise erfüllt.

Für halbszenische Aufführungen (Niedecken-Gebhardt) treten nun wesentliche Änderungen ein: Das Konzertpodium kann in kürzester Zeit in eine Bühne mit Proszenium, seitlich sich öffnendem Vorhang Oberbeleuchtung und allem Zubehör nach Bedarf verwandelt werden. Der epische Teil, Singechöre und Orchester, ist in diesem Falle vor der Bühne angeordnet, und zwar versenkt, also dem Zuhörer unsichtbar, ähnlich wie das Orchester in Bayreuth. Dadurch aber wird folgendes erreicht:

Die Aufmerksamkeit des Hörers wird nicht geteilt und abgelenkt zwischen Oben und Unten; er kann sich mit vollem Genusse dem epischen Teil hingeben, ohne durch Äußerlichkeiten, störende Beleuchtung usw. beeinflußt zu werden. Das auf der Szene Gebotene vermag sich erst auf diese Weise voll auszuwirken, ohne andererseits den epischen Teil zu schädigen, oder umgekehrt. Das Ganze wird im Gegenteil auf das idealste verinnerlicht.

Für die Händel-Oper gelten die gleichen Bedingungen, nur mit dem Unterschied, daß hier das Orchester sichtbar oder unsichtbar angeordnet werden kann.

Mag nun das Händel-Festspielhaus zustandekommen oder nicht, schon der Gedanke, ein solches errichten zu wollen, ist ein Ausdruck der heutigen Händelbewegung und es kommt nun eben darauf an, ob sie genügende Stoßkraft besitzt, um das erstrebenswerte Ziel zu erreichen.

Zu unseren Musik- und Bildbeilagen

Am 27. Juni hat Ewald Strässer in voller Rüstigkeit seinen 60. Geburtstag gefeiert, wozu wir dem ausgezeichneten Komponisten unsere Glückwünsche bereits dargebracht haben. Wir möchten aber nicht verfehlen, den seit dem Jahre 1921 als Kompositionslehrer an der Stuttgarter Musikakademie wirkenden Meister — diese viel mißbrauchte Bezeichnung gebührt Strässer mit vollstem Recht — selbst zu Worte kommen zu lassen und zwar in einem Teilstücke eines seiner neuesten Werke, der „Kleinen Sonate" für Klavier op. 53 (erschienen im Steingräber-Verlag). Leider konnte es sich des Raumes wegen nicht um den vollständigen langsamen Satz handeln, aber auch das gebotene Teilstück wird die Spieler und Hörer überzeugen, welch herzliche, innerlich beseelte Musikerseele dieser Mann immer noch sein eigen nennt. Das ist Musik, die sofort warm berührt und sich zugleich an die musikalische Phantasie wendet, kurz, man fühlt sich ohne weiteres dort, wo die Musik zu Hause ist. Die vollständige, echt romantisch in einem Zug dahinfließende Sonate kennen zu lernen, dürfte wohl manchen Spieler reizen; alles hängt, vielfach motivisch verknüpft, innerlich miteinander zusammen. — Daß wir von Strässer auch ein Bild bringen, ergab sich von selbst. — Über das andere Bild, das geplante Händel-Festspielhaus, s. die vorhergehende Seite.

Neuerscheinungen

Julia Wirth (geb. Stockhausen): Julius Stockhausen, der Sänger des deutschen Liedes. Nach Dokumenten seiner Zeit dargestellt. 8°, 536 S. mit vielen Bildbeigaben. Englert & Schlosser, Frankfurt a. Main 1927.

Dr. Richard Eidenbenz: Dur- und Moll-Problem und Erweiterung der Tonalität. 8°, 91 S. mit Notenbeispielen. Orell Füssli, Zürich und Leipzig 1927.

Th. W. Werner: Musik in Frankreich. 8°, 132 S. und 16 S. Bilder. Ferdinand Hirt, Breslau 1927.

Ernst Bertram: Beethovens Bild. Ernst Bücken: Die Wandlungen in der musikal. Beurteilung Beethovens. Zwei Reden, gehalten zur Beethoven-Gedächtnisfeier der Universität Köln. 8°, 21 S. Oskar Müller, Verlag, Köln 1927.

Hans Weichelt: Charlotte von Stein, Ludwig van Beethoven. Zwei Gedenkreden. 8°, 30 S. Deutschhausverlag, Marburg 1927.

Franz Rabich: Richard Wagner und seine letzten Werke. Fünf Volkshochschulvorträge. 8°, 35 S. Wilh. Kleinschmidtsche Buch- und Kunsthandl. (Ferdinand Volk) in Hof 1927.

Richard Fricke: Ein Jahr lang Bach! Denkschrift über das Bach-Jahr der Martin-Luther-Gemeinde in Dresden 8°, 32 S. Kommissions-Verlag Hermann Oppenheimer, Hameln. 1927. — Kantor Fricke, der ein Jahr lang sämtliche Gottesdienste seiner Kirche mit Werken der Familie Bach bestritt, gibt hier eine zusammenfassende Übersicht mit einleitendem Aufsatz über „Das Geschlecht der Bache".

Theodor Ritte: Mein Fingersportsystem auf autosuggestiv-gymnastischer Grundlage nach Klavierhandschulungs-Methode „Energetos-Ritte". Große akadem. Neuausg. 50 Zeichnungen. Gr. 8°, 100 S. System-Verlag Th. Ritte, Hugstetten i. Br.

Karl Suter-Wehrli: Sängeratmung und Brustresonanz. Ein Beitrag zur Stimmbildung. Kl. 8°, 16 S. Kommissionsverlag Gebr. Hug & Co., Zürich.

Festbericht der Beethovenzentenarfeier Wien. Vorgelegt vom Exekutivkomitee der Feier. 8°, 83 S. Wien 1927. — Der ausführliche Bericht, ein in gewissem Sinne histor. Dokument, enthält u. a. auch die offiziellen Festreden, so von Abert, Rolland, Dent u. a.

Alfred Schnerich: Die liturgische Tonkunst. Ein Wegweiser mit bes. Berücksichtigung der österreichischen und süddeutschen Verhältnisse. Kl. 8°, 32 S. Anton Böhm & Sohn, Augsburg-Wien.

Walther Hensel: Lied und Volk. Eine Streitschrift wider das falsche deutsche Lied. 3. Aufl. 8°, 38 S. Bärenreiter-Verlag und Johannes Stauda Verlag, Augsburg und Kassel 1927.

Anton Schindler: Ludwig van Beethoven. 5. Aufl. neu herausgeg., mit einer Einleitung u. Anmerkungen versehen und mit weiteren Bildern und Faksimiles ausgestattet von Fritz Volbach. 8°, 390 S. Aschendorffsche Verlagsbuchhandl. Münster i. W. 1927.

Aus dem Verlag von Gustav Bosse in Regensburg in der Deutschen Musikbücherei, 1927:

Max Auer: Anton Bruckner als Kirchenmusiker. Bd. 54. 8°, 219 S.

Friedrich Klose: Meine Lehrjahre bei Bruckner. Bd. 1. 8°, 479 S.

Hans Joachim Moser: Sinfonische Suite in fünf Novellen. 8°, 178 S.

Hugo Wolf und der Wiener akademische Wagner-Verein. Mit Briefen des Meisters an Angehörige des Vereins und diesem nahestehende Persönlichkeiten mitgeteilt von Heinrich Werner. 8°, 157 S.

Aus dem Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig:

Wilhelm Merian: Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern. Mit themat. Verzeichnis, Beispiel zur Intervolationspraxis und einer Studie über die Anfänge des Klavierstils. 8°, 314 S. 1927.

Hans Engel: Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt. 8°, 271 S. Mit 110 S. Notenanhang. 1927.

Hans Költzsch: Franz Schubert und seine Klaviersonaten. 8°, 182 S. 7. Heft der Sammlung musikwissensch. Einzeldarstellungen. 1927.

Max Koch: Richard Wagners geschichtlich-völkische Sendung. Zur Fünfzigjahr-Feier der Bayreuther Bühnenfestspiele. In Fr. Mann's Pädagogisches Magazin, Heft 1164. 8°, 102 S. Langensalza, H. Beyer und Söhne, 1927.

Besprechungen

Neue klavierpädagogische Literatur

ATTILIO BRUGNOLI: Dinamica Pianistica. Trattato sull' Insegnamento razionale del Pianoforte e sulla Motilità muscolare ne'suoi Aspetti psico-fisiologici. 4°, 326 S. G. Ricordi, Mailand 1926.

ERMENEGILDO PACCAGNELLA: Metodo per lo Studio del Pianoforte. Volume primo: Esercizi muscolarie e di Percussione. 56 S. Selbstverlag: E. Paccagnella, Mailand.

EDUARD BENINGER: Die elementaren Spielformen in der modernen Klaviertechnik. 8°, 32 S. Edition Kern, Wien.

ELSBETH KÜHN: Breithaupt-Technik und Anfängerunterricht. Ein Beitrag zur Klavierunterrichtslehre. II. Aufl., 8°, 89 S. C. F. Kahnt, Leipzig, 1926.

Nachdem England durch T. Matthay, Deutschland durch R. M. Breithaupt, Frankreich durch M. Jaëll uns je ein großes, zusammenfassendes Lebenswerk über die moderne „wahre Art, das Klavier zu spielen" beschert hatten, meldet sich jetzt auch Italien mit dem höchst belangreichen, großen Werk von Brugnoli zum Wort. Baute der Engländer Matthay ganz kühl auf die Beachtung der technischen Natur des Instrumentes sein technisches System der pianistischen Ausbildung auf, stand dem Deutschen vor allem die charakteristische Ausdruckskraft des Spieles als Ziel der Ausbildung vor Augen, lagen der Französin besonders die klanglichen Schönheiten des Klaviertones im Ohre, so ist es bei Brugnoli, dem Italiener, die Lebendigkeit, die Durchpulstheit im letzten und kleinsten Detail, der Rhythmus, die Klarheit, zu denen er vor allem seine Schüler durch die Grundlegung seines technischen Studiums erziehen möchte. Wenn Brugnoli gegen Matthay und gegen Breithaupt als gegen „Pseudo-Rationalisten" zu Felde zieht, und ihnen seinen „wahren Rationalismus" entgegenhält, so ist er von seinem Standpunkt aus im Recht, aber die eigentlich „wahre Art" konnte er so, in künstlerisch zwar wohl verankerten und auch organisch gewachsenen, aber dennoch einseitigen Einstellungen befangen, ebensowenig geben, wie die von ihm Abgelehnten. Die „wahre Art" wird über den „Pseudo-Rationalismus" und den „wahren Rationalismus" zu einem „Irrationalismus" (im Sinne von Müller-Freienfels verstanden) weitergehen müssen, d. h. zu einem intuitiven Gestalten der Technik aus dem künstlerischen Gesamtwollen heraus, so wie es dem wahrhaft Größten unserer Tage, Busoni, in seiner theoretisch noch so wenig ihrer ungeheuren Bedeutung nach gewürdigten großen „Klavier-Übung" vorschwebte. Diese „über-rationale" Gestaltung der Klaviertechnik wird dann auch wahrhaft „über-rational" sein können. — Ist so Brugnolis Werk auch nicht ein eigentlich unsere Epoche abschließendes und zusammenfassendes geworden, wie er es wohl von ihm erhoffte, so steht doch seine ganz große Bedeutung für die Klavier-Pädagogik außer aller Frage. Es erhält seine Bedeutung durch den heiligen Fanatismus, mit dem der Verfasser für die Wichtigkeit eines „wahrhaft rationalen Unterrichts" aller gerade auf diesem Gebiete so vielverbreiteten Schlappheit entgegentritt. Der künstlerisch-sittliche Wert dieses Buches ist ein ganz großer. „Man sollte nicht sprechen von mehr oder minder zum Spielen geeigneten Händen, sondern von mehr oder minder entwickelten Intelligenzen"; „Nicht glückliche Hände, sondern glühender Geist" — solche Sätze sollten in jedes Lehrenden und Lernenden Herz und Hirn eingebrannt werden. Das Werk Brugnolis erhält ferner seine Bedeutung durch die Menge ausgezeichneter, ja zum Teil pädagogisch genialer eigener Beobachtungen und durch die Fülle des verarbeiteten Materiales. Die verwickelten Hebelgesetze des pianistischen Spielapparates sind niemals in so klarer und anschaulicher Weise auseinandergesetzt worden, niemals so mit dem stets im Auge behaltenen praktischen Ziel. Aus ihnen erhellt immer wieder das eine, was Brugnoli auch mit aller Schärfe betont, wie wichtig es ist, beim Geben technischer Vorschriften stets den ganzen Apparat im Auge zu haben. — Die Ausführungen Brugnolis darüber, wie ein klares künstlerisches und technisches Analysieren der Werke und ihrer Schwierigkeiten mehr nützt als der übliche Schlendrian stumpfsinniger endloser Wiederholungen, kann man als klassisch ansprechen; freilich mit dem Vorbehalt: ein beschränkter Intellekt könnte durch sie leicht dazu verführt werden, über allem Nachsinnen über die beste Art des Übens — das Üben zu vergessen. Aber: Abusus non tollit usum. — Möge das treffliche Werk Brugnolis auch in Deutschland die Beachtung finden, die es verdient. Über einige Sätze Mussolinischen Geistes: ex Italia omnis lux, möge man lächelnd hinweggehen; J. S. Bach z. B. kann man doch mit allen dialektischen Künsten wahrhaftig nicht in die italienische Musikgeschichte einreihen.

Dem großen Werk Brugnolis gegenüber kommt den andern oben angezeigten Werken nur sekundäre Bedeutung zu. Einige kurze orientierende Bemerkungen werden genügen.

Von dem Werke Paccagnellas lag nur der erste Band vor. Er ist als vorbereitender Band gedacht und entwickelt den Gedanken, daß der muskel-

funktionelle und der rhythmische Teil der Klaviertechnik auch durch Freiübungen und durch Übungen am Tisch sich entwickeln lasse. Dieses Tun ist sehr gefährlich. Es kann sehr leicht, vor allem bei einer solchen Fülle von Übungen, wie sie hier vorliegen, das eigentliche Zentrum der künstlerischen Klaviertechnik völlig verlegen oder gar verbauen. Beweise hierfür sind die eklatanten künstlerischen Nichterfolge der amerikanischen Virgil-Methode, die seit 30 Jahren immer wieder Propaganda macht für ihr „Üben ohne Ton". Erst die Weiterführung des Werkes Paccagnellas kann Auskunft darüber geben, ob er die Gefahren überhaupt sah, und wie er ihnen begegnet. — Das Heft Eduard Beningers ist in seinen theoretischen Ausführungen allzu dürftig, um das zu halten, was der Titel verspricht. Das Positive des Heftes ist einzig eine gute und brauchbare Zusammenstellung der modernen Lösungen der Fingersatzprobleme, die jeder einzelnen Hand immer wieder bei der Ausführung der Chromatik und der Oktaven gestellt werden. — Und um den Kreis zu runden: Elsbeth Kühn gibt in ihrem kleinen Werk, das R. M. Breithaupt zugeeignet ist, eine außerordentlich klare und knappe Darstellung der Grundlehren ihres Meisters. So werden ihre Ausführungen manchem, dem Zeit und Lust mangeln, das große Werk Breithaupts durchzuarbeiten, willkommen sein. Das Buch kritisch werten, hieße eine Wertung der klaviertechnischen Lehren Breithaupts geben, was nur in größerem Zusammenhang geschehen könnte.

C. A. Martienssen.

H. W. VON WALTERSHAUSEN: Musik, Dramaturgie, Erziehung. Gesammelte Aufsätze. 8°, 298 S. München, Drei-Masken-Verlag.

Auf diese Sammlung sei wenigstens mit ein paar empfehlenden Worten hingewiesen. W. gehört zu den nicht zahlreichen, heute über Musik schreibenden Männern, die sich ihre eigene Meinung bilden und nicht mit dem Strome schwimmen. So besitzt er z. B. auch den Mut, wenigstens mit einigen Worten die Affektenlehre des 18. Jahrhunderts, die Hermann Kretzschmar in den Mittelpunkt einer künstlerischen Musikästhetik zu stellen versuchte, nicht nur anzuerkennen, sondern auch als das Brauchbarste auf diesem Gebiet anzusehen. Allerdings wird diese Anschauung nicht in dem Aufsatz über „Kompositionsunterricht" geäußert, einem überhaupt nicht sehr belangreichen Artikel. Von einem Fachmann wie W. hätte man da überhaupt weit Durchgreifenderes erwartet; aber es ist nun einmal so, daß Musiker, die im 19. Jahrhundert allzu sehr verhaftet sind, hierüber wenig Stichhaltiges zu sagen haben. Gerade über die eigentlich musikalischen Aufsätze W.s gäbe es manches Entgegengesetzte zu sagen. In einem „Alberich" betitelten Aufsatz wird über den Rhythmus gesprochen als Beitrag zur Psychologie des modernen Orchesterdirigenten und von dem Wort eines ungenannten Dirigenten — es dürfte Muck gemeint sein — ausgegangen: „Sie können alle nichts. Sie haben keinen Rhythmus mehr". Was W. da entwickelt, trifft nirgends den Nagel auf den Kopf, über den nur allzu richtigen Ausspruch wäre ganz anderes zu sagen. Auch mit einem Aufsatz wie über „Mozartstil" ist im praktischen Sinn, so geistreich er ist, wenig anzufangen, wie sich W. überhaupt nicht gern mit eigentlich musikalischen Problemen beschäftigt. Anderes wieder ist aber vortrefflich; ohne greifbare Anregungen empfangen zu haben, legt keiner die Aufsätze aus der Hand. —s.

KARL STORCK: Geschichte der Musik. 6. Aufl. Ergänzt und herausgeg. von Dr. Julius Maurer. 2 Bände, 8°, 484 u. 466 S. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandl. Stuttgart 1926.

Wer in die Tiefe bohren, weiterhin in der ganzen früheren Geschichte der Musik einen Fachmann sprechen lassen will, der zu den Quellen selbst gestiegen ist, wird nicht zu Storcks Musikgeschichte greifen wollen. Sie hat sich aber gewissermaßen als Musikgeschichte für das musikalische deutsche Haus ihren festen Platz erobert, den sie sich auch in der Neubearbeitung und Ergänzung durch Dr. Maurer vorläufig bewahren wird. Am meisten interessiert den breiten Kreis zudem, was über die zwei letzten Jahrhunderte und ihre Meister gesagt wird, und in diesen Jahrhunderten, deren Darstellung mehr als die Hälfte des Werkes gewidmet ist, kennt sich Storck als selbständiger künstlerischer Mensch in seiner Art voll und ganz aus und übermittelt seiner noch heute ziemlich großen Gemeinde seine Anschauung in seiner abgeschliffenen, jedermann zugänglichen Sprache. Man soll den Wert derartiger Darstellungen nicht über-, aber auch nicht unterschätzen. Auf Einzelheiten einzugehen hat weiter keinen Zweck; vermissen werden die meisten ein genaueres Eingehen auf die heutige Musik. —s.

FELIX GROSS: Die Wiedergeburt des Sehers. Wagners „Ring der Nibelungen" und „Parsifal" als eine neuerstandene mythische Weltreligion erläutert und gedeutet. 8°, 377 S. Philosophie für Laien. Handbücher der Weisheit für den ungelehrten Gebildeten. Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien 1927.

Verfasser will zeigen, daß es „Ring" und „Parsifal" sind, in denen — nach Jahrtausenden — der Menschheit die Kraft der geschauten (mythischen) Religion wiedergewonnen wurde. Wagner ist der mit „göttlichem Auge" wiedergeborene Seher; seine in den beiden genannten Werken vorgeführten Gestalten und Vorgänge sind ewige (mythische) Typen. — In ihnen einmal unser eigenes Jahrhundert sich spiegeln zu sehen und an Beispielen zu erläutern, heißt man gern willkommen. Nur: wenn Siegfried, der „schöne, starke, freie Mensch" die „eigentliche Forderung des Tages" sein soll (Wege

zu Kraft und Schönheit!); nur: wenn das Bedürfnis, nach einem wirklich erhebenden Theatererlebnis noch in eine Gesellschaft zu gehen, als die Wirkung des sittlichen Elementes der Kunst, das zu Taten drängt, erklärt wird, so wendet sich das in unpassendem Stil gesprochener Rede geschriebene Buch doch zu sehr an ein Auditorium von femmes savantes, denen zuliebe manches mit philosophischer Bezettelung (evtl. Verzettelung), vieles in indischer Gewandung, etwas in französischer Zitierung, dort mit pazifistischem Einschlag, hier mit politischen Ausblicken, gern auch mit literarischen Reminiszenzen (Tagore, Keyserling, Freud, Dostojewski u. a.) „interessant" geboten wird. Es bietet auch wirklich schöne Gedankengänge, und die paar musikalischen Erläuterungen zum „Ring" sind sehr beachtlich. Indes: der aufrichtige Wagnerianer wünscht heute nicht mehr Begeisterungsausbrüche, die sich bis zur Ausrufung W.s als neuen Religionsapostels versteigen. Zudem: „Philosophie für Laien"! Was sagt Wagner vom „Laien"? „er steht verdutzt vor dem künstlichen Werke, es beunruhigt ihn „auf konfuse Weise" (cf. 1. Kap. über „die Bedeutung des Mythos") „und alles Übrige" (z. B. des Verf. Fragen: „was soll Europa jetzt tun? .... wird Frankreich, wird ganz Europa, wird auch Deutschland diese Orakelworte zu deuten verstehen?") „läßt ihn kalt."

Walter Flath.

ERNST LICHT: Neue Lieder aus dem kleinen Rosengarten von H. Löns für Gesang mit Klavier. Carl Schünemann, Verlag, Bremen.

Von den unzähligen Komponisten, die sich im berechtigten Streben nach Volkstümlichkeit an Löns' Rosengartenliedern versuchten, gelang es nur wenigen, die in diesen Versen naturhaft tönende Musik durch melodisch-harmonische Ausdeutung zu lösen. Kaum einer aber wußte seine Melodien so schlicht unmittelbar aus den Lönsliedern zu schöpfen wie Ernst Licht, von dessen Kompositionen viele bereits heute namenlos im Volksmunde leben. Das neue Werk erfüllt alle Erwartungen der Freunde Lichts in vollem Maße. In allen natürlich empfindenden Menschen, denen Sinn für klare, gedanklich unbeschwerte Volkskunst blieb, müssen diese neuen Rosengartenlieder ebenso wie die früheren lichte Freude wecken. Wir Lautenspieler aber warten auf unsere Ausgabe von des Komponisten eigner saitengewandter Hand. E. Wild, Leipzig.

VERKLINGENDE WEISEN. Lothringer Volkslieder, gesammelt und herausgeg. von Louis Pinck. Lothringer Verlags- und Hilfsverein, Metz 1926. Kommissionsverlag: Karl Winters Universitätsbuchhandl., Heidelberg.

Dem Herausgeber ist nicht genug zu danken, für die Herausgabe dieser Liedersammlung. Unter diesen Liedern, die schon vor 1870 in dem deutschen Sprachgebiet Lothringens gesungen wurden, sind zwar viele, die in ihrer Abart auch im übrigen Deutschland bekannt sind. Der größte Teil jedoch ist unbekannt. Als echte Volkslieder spielen sie das Seelenleben des Volkes wieder. Als ich das Buch das erste Mal in die Hand nahm, drängte sich mir die Frage auf: „Dieses Volk, das so deutsch fühlt, denkt und singt, das sollen Franzosen sein?" Dem Herausgeber sei empfohlen, auch den Rest seiner Lieder zu veröffentlichen. Wertvolle Hinweise auf Ursprung der Lieder, Erläuterungen usw. machen diese Sammlung zu einem wertvollen Nachschlagewerk. H. M. Gärtner.

GÜNTER RAPHAEL: Trio für Klavier, Violine u. Violoncello op. 11. Ed. Peters, Leipzig.

Gefühlsbetonte Musik, die deutlich erkennbare Fäden mit der Nachromantik verbinden, die aber auch stellenweise schon eigne Töne aufklingen läßt. Aus den beiden langsamen Sätzen spricht ein vornehmer Musiker, etwas vom rastlosen Geist der Gegenwart läßt das Prestissimo vernehmen. Das zum Teil sehr kontrapunktisch gearbeitete und rhythmisch verzwickte Finale hätte durch konzentrierte Fassung wohl noch gewonnen. H. K.

HAUSMUSIK für 2 Violinen und Violoncello. Ausgewählt und gesetzt von Paul Klengel. Heft 1. Steingräber Verlag, Leipzig.

Das erste Heft der aus 4 Heften bestehenden Sammlung sachkundig ausgewählter klassisch r und romantischer Stücke enthält Bachsche und Händelsche Suitensätze in vortrefflicher Triobearbeitung von Dr. Paul Klengel, dem Lehrer am Leipziger Konservatorium. Gerade auch für diejenigen, denen klassische Trio- und Quartettmusik noch zu schwierig ist, bilden diese Bearbeitungen eine reizvolle und willkommene Vorstufe. W. W.

Kreuz und Quer

Hermann Abert †

Ein schwerer Verlust hat die deutsche Musikwissenschaft, im besonderen auch die Berliner Universität, betroffen: Hermann Abert, der Ordinarius für Musikwissenschaft an unserer größten Universität, ist im Alter von nur 56 Jahren am 16. August in seiner Heimatstadt Stuttgart gestorben, wohin er sich, wie in Vorahnung seines Todes, vor längeren Monaten zur Kräftigung seiner Gesundheit begeben hatte. Der erste heutige Vertreter der musikwissenschaftlichen

Disziplin Deutschlands ist nicht mehr, und kaum drei Jahre sollte er den nach Kretzschmars Tode verwaisten Lehrstuhl für Musikwissenschaft einnehmen. Aber nicht nur die Musikwissenschaft hat Grund, um diesen Mann zu trauern, sondern auch die breiten Kreise der Musikfreunde. Wenn man von Abert spricht, wird die Sprache vor allem auf seinen „Mozart" kommen, die völlige Neubearbeitung der einst berühmten Biographie von Otto Jahn. Es steckt in diesem Werke mit seinen zwei monumentalen Bänden nicht allein eine ganz außergewöhnliche Sachkenntnis, derart, daß man sagen kann, die ganzen Fäden der weitausgebreiteten, aus einer Zeit von etwa 50 Jahren stammenden Fäden der Mozartforschung seien bei Abert zusammengelaufen, und nicht nur dies, auch gesponnen, verarbeitet worden. Was diesem Werk außer seiner prächtigen, lebendigen Darstellung noch sein besonderes Gepräge gibt, ist die außerordentliche, dabei aber immer wieder wissenschaftlich gebändigte Liebe, die der Verfasser seinem Gegenstand entgegenbringt. Diese war es auch, die den Forscher nie ermüden ließ, so daß ein selten gleichmäßiges großes Werk zustande kam. Auch Abert wußte und fühlte, daß sein „Mozart" sein eigentliches Lebenswerk sei. Derart fühlte er sich mit Mozart verbunden, daß er gelegentlich aussprach, die Arbeit an diesem Buche, die über viele Jahre sich erstreckende Beschäftigung mit Mozart habe ihn derart erfüllt, daß er nun eigentlich keine höhere Aufgabe mehr kenne, er zunächst auch nicht wisse, welchem Meister er sich zuwenden werde. Man erkennt daraus, daß es Abert noch um etwas mehr zu tun war als nur um die Wissenschaft als solche, er mußte auch in seinen Herzen beteiligt sein, um sich als Forscher innerlich beglückt zu fühlen. Und von allen Meistern hat ihm, wie so manchem, Mozart am meisten gegeben. Er wandte sich nach dieser Arbeit vor allem Bach zu; wie weit sein Werk über diesem gediehen ist, entzieht sich unserer Kenntnis.

Ursprünglich klassischer Philologe — eine Frucht ist die wichtige Schrift: „Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik" —, wandte sich Abert, obgleich als Sohn des einstigen Hofkapellmeisters Joseph Abert vollmusikalisch aufwachsend, erst Ende seiner zwanziger Jahre der Musikwissenschaft zu. Sein Hauptgebiet sollte die Operngeschichte werden, zu der er zahlreiche Arbeiten, vor allem sein Werk über Jommelli (1908), beisteuerte. Denkt man über seine Einstellung zu der Händelschen Oper heute auch bereits anders, so haben andere kleinere Arbeiten, wie die über den „Freischütz", geradezu klassischen Zuschnitt. Aber es soll uns heute, bei der traurigen Veranlassung des Todes dieses Mannes, auf keine kritische Würdigung seiner Verdienste ankommen, wir werden ihn auch nicht mit den bahnbrechenden früheren Musikforschern wie Spitta, Kretzschmar und Riemann vergleichen wollen, dessen sind wir aber gewiß, daß Hermann Abert seinen Namen mit starken Lettern in das Buch deutscher Musikbetrachtung und deutscher Musikforschung eingegraben hat, und Hunderte und Tausende, die seinen „Mozart" gelesen, werden mit herzlichstem Danke des Mannes gedenken, der ihnen die Seele des „Lichtgenius" der Musik mit ebenso kunstgerechter wie liebevoller Hand von neuem enthüllte.

Der neue biographische Richard Wagner-Saal in Bayreuth

Die 50jährige Wiederkehr der ersten Bayreuther Festspiele brachte uns in diesem Jahre noch ein recht erfreuliches Geschenk, nämlich die Eröffnung des Richard Wagner-Saals im neuen Schlosse zu Bayreuth.

Helena Wallem, welche von dem verstorbenen bekannten Wagner-Biographen Carl Friedrich Glasenapp erzogen wurde, hat im treuen Bayreuthischen Geiste all die wertvollen Schätze unermüdlich zusammengebracht und nun ein Museum geschaffen, welches in biographisch-chronologischer Folge das Leben Richard Wagners von Lebensabschnitt zu Lebensabschnitt vor Augen führt.

Seit 1925 hat sich das Museum durch Stiftungen, Schenkungen und Erwerbungen bedeutend vergrößert. Daß Helena Wallem die Sammlung auf biographischer Grundlage angelegt hat, ist ein guter Gedanke. Dadurch wird auch den weitesten Kreisen der Besucher das Leben des deutschen Meisters im volkstümlichen Sinne offenbart. Nach den bestehenden Erfahrungen halte ich diese Maßnahme ganz besonders bei Richard Wagner für das einzig Richtige.

Außer einigen neuen Büsten und Reliefs interessierte ganz besonders ein Konzertprogramm vom Jahre 1848 der Königlich Sächsischen Kapelle Dresden. In diesem Konzert wurde das erste Finale aus der Oper „Lohengrin" (1. Akt) zum ersten Male unter Richard Wagners Leitung vorweg aufgeführt. Ferner ist als wertvolles Stück des Museums ein gedruckter Klavierauszug der Meistersinger von Nürnberg hinzugekommen. In diesem finden sich viele Eintragungen und Korrekturen von der Hand des Meisters. Besonders zahlreich ist der Zuwachs von Originalhandschriften von Briefen Richard Wagners an seine Stiefschwester Cäcilie Avenarius, an seinen Schwager, an seine Schwester Ottilie, an Hermann Brockhaus, an Semper u. a. m. Es sind ungefähr 65 Briefe, die neu angekauft wurden.

Auch der große Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel hat große Spenden von Richard Wagners Werken getätigt. Insbesondere Partituren der Meisterwerke, welche Michael Balling bearbeitet und herausgegeben hat. Ferner haben auch andere deutsche Verleger viel Schönes in Büchern und Kunstblättern gestiftet. Alles neue Wertvolle, was zu dieser Wagner-Sammlung noch hinzugekommen ist und bereits vorhanden war, hier anzuführen, würde zu weit gehen und auch zu viel Raum in Anspruch nehmen. Möge dieser kurze Bericht auch so seinen Zweck erfüllen.

In engster Fühlung mit dem Richard Wagner-Saal ist auch der Nachlaß Carl Friedrich Glasenapps, das Archiv und die Bibliothek, in Form eines Glasenapp-Gedenkzimmers eingerichtet und angegliedert worden. Dieses Gedenkzimmer ist nun schon ein abgeschlossenes Ganzes, während der Richard Wagner-Saal noch weiter in seinen Sammlungen ausgebaut werden soll. Dazu bedarf es der Hilfe aller Richard Wagner-Verehrer und -Freunde. Darum schließe ich mich dem Aufrufe von Helena Wallem an: „Ehret Eure deutschen Meister, dann bannt Ihr gute Geister." Das heißt hier in diesem Sinne: „Jeder Deutsche, der in der Lage ist, soll Spenden diesem Wagner Museum zuwenden — sei es in Form von Richard Wagner-Reliquien, aus alten Familienbesitzen stammend, oder Geldmitteln —, und er tue es sobald als möglich, damit das neue biographische Richard Wagner-Museum in Bayreuth ein schöner unvergänglicher Gedenkstein für den Meister wird."

Theo Rüdiger, Weimar.

Der Notendruck auf der Dresdner Papierausstellung

In einer Sonderschau der Sächsischen Landesbibliothek auf der Dresdner Papierausstellung (Jahresschau Dresden 1927): „Das europäische Buch in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien" wird u. a. auch der Notendruck vorgeführt. Die Kenntnis über die Entstehung eines Musiknotenbuches erschöpft sich meistens mit der eigenen handschriftlichen Wiedergabe von Noten. Die drucktechnische Herstellung von Musiknoten nimmt nun heute im deutschen Buchgewerbe einen erheblichen Raum ein, ebenso sind die dabei geübten Techniken und Handfertigkeiten so mannigfaltiger Natur, daß es ein sehr reizvolles Beginnen ist, sich mit dem Wesen des Notendrucks vertraut zu machen. Auf der Dresdner Papierausstellung werden insbesondere die Anfänge des Notendrucks geschildert, die ebenso primitiv und bescheiden waren wie die des Buchdrucks, in denen aber schon der Kernpunkt des modernen Notendrucks enthalten ist. Das Bedürfnis, vokale oder instrumentale Töne durch Zeichen festzuhalten, ist so alt wie die Laut- und Schriftsprache überhaupt. Wie wir vor Erfindung des Buchdrucks geistliche und weltliche Buchschreiber kennen, so gab es auch berufsmäßige Notenschreiber. Und wenn die frühesten Erzeugnisse des Buchdrucks den handgeschriebenen Büchern möglichst originalgetreu nachgeahmt wurden, so waren auch die ersten Musikaliendrucker bemüht, in Form, Zusammensetzung und drucktechnischer Wiedergabe es den alten Notenschreibern gleichzutun.

Diese Anfänge des Notendrucks zeigt die Dresdner Papierausstellung an Beispielen berühmter alter Notenwerke, bei denen die Linien mit der Hand vorgezeichnet und die Noten mit kleinen Stempeln eingedruckt wurden. Auch in Holz geschnittene Noten und solche mit reichem illustrativen Schmuck werden gezeigt. Die Kenntnis dieser Anfänge des Notendrucks ist zum Verständnis der Entstehung eines Musikaliendruckwerkes von höchster Wichtigkeit; sie leitet

hinüber zum Wesen des modernen Notendrucks, der ähnlich wie beim Buchdruck durch die Königsche Schnellpresse mit Hilfe der durch Carl Gottlieb Röder Mitte vorigen Jahrhunderts eingeführten Notendruckschnellpresse größeren Umfang und weltumspannende Bedeutung gewonnen hat.

Im einzelnen zeigt die Ausstellung unter dem frühen Notendruck die alte primitive Art der Notenwiedergabe, wobei die Linien rot gedruckt und die Noten handschriftlich eingetragen sind, wie man es in kirchlichen konservativen Drucken noch bis ins 16. Jahrhundert hinein findet. Weiter sieht man hier das älteste Druckwerk mit Noten: „Collectorium super Magnificat" von 1443; die Linien sind mit der Hand gezogen, die Noten mit einem kleinen Stempel gedruckt. Das „Missale Misnense" von 1495 zeigt die Notenlinien in Rot und die Noten mit kleinen Holzstempeln gedruckt. Bei dem „Enchiridion geistlicher gesenge vnd Psalmen" von 1528, dem einzigen bisher bekannten Druck der Ausgabe E des alten Wittenbergischen Chorgesangbuches, ist das gesamte Linien- und Notenbild von einer gemeinsamen Holzplatte gedruckt. Die berühmte Gesangstheorie von Zacconi: „Prattica di Musica" aus dem Jahre 1596 zeigt jede einzelne Note mit den zugehörigen Linien in einen Stempel geschnitten und die Stempel zu einem zusammenhängenden Notenbild aneinandergereiht. Ferner ist das Pariser Werk von 1708: „Alceste, mise en musique" von Lully ausgestellt, in dem jede Seite mit einer Platte gedruckt ist, auf die Noten, Linien und Text zusammen graviert waren. Dann findet sich in der Ausstellung ein altertümlicher Notendruck in der frühen Form viereckiger Notenköpfe, wie sie bei den großen liturgischen Werken besonders angewandt wurde. Das in Urbino 1727 erschienene Werk heißt: „Canon Missae ad usum Episcoporum", eine Prachtausgabe mit großen Kupfern, wenn auch die Linien und Noten in der primitiven Technik, in zwei verschiedenen Gängen, gedruckt sind.

Um den Bucheinband bei Noten darzustellen, sind aus dem 19. Jahrhundert broschierte Notenumschläge, ein Pappeinband (hellblaues Papier mit schwarzen Randleisten und farbigem Kupferstich) und verschiedene broschierte Operntexte, deren Umschläge aus verschiedenen gemusterten Papieren bestehen, ausgestellt. Paul Sorgenfrei.

Loewe und Wagner

Es dürfte wohl allgemein bekannt sein, daß Richard Wagner ein Verehrer der Loeweschen Balladenkunst war; die Meistersänger der Ballade, Hermann Gura und Lilli Lehmann, haben uns in ihren Erinnerungen erzählt, wie gern Wagner dem Vortrage Loewescher Balladen lauschte und wie er besonders dessen geniale Jugendballaden, vor allem den dämonischen „Edward", den unheimlichen „Oluf", den packenden „Erlkönig" hochschätzte. „Das ist auch einer von den Meistern deutsch und echt", erklärte er einmal, wie Gura berichtet. Wie Loewe dagegen, der doch Wagners Schaffen bis zu den Meistersingern mit erlebte, über Wagner dachte, davon war bis jetzt nichts bekannt. Durch einen Brief Guras an Dr. Maximilian Runze, den verdienstvollen Herausgeber der Gesamtausgabe der Balladen und Lieder Loewes, erfahren wir jetzt in dieser Hinsicht eine interessante Äußerung Loewes. Dieses Schreiben, in das Dr. Runze dem Verfasser dieser Zeilen schon vor einiger Zeit Einsicht gewährte, wurde soeben von ihm zum ersten Mal in der Zeitschrift „Der Schatzgräber" veröffentlicht. Die Stelle über Wagner lautet darin:

„Interessant war es mir, durch Zufall zu erfahren, daß auch Loewe, der, fern von großstädtischem Musikleben, der Muse des 17 Jahre jüngeren Wagner kaum näher getreten war, einmal von dessen Tannhäuser mächtig ergriffen worden ist.

Der vor drei Jahren verstorbene Münchener Hofkapellmeister Meyer, unter dessen Leitung ich dereinst am K. Konservatorium die ersten Opernpartien studierte, wirkte als jugendlicher Kapellmeister am Stadttheater zu Stettin, wo (wahrscheinlich in den 50er Jahren) Loewe einer Tannhäuseraufführung beiwohnte. Hofkapellmeister Meyer erzählte mir, wie Loewe kurz darauf seiner Bewunderung über das Werk Ausdruck gab, wie erbärmlich ihm dagegen der herkömmliche Opernwust erschien, wie sehr er in Wagners Werk hohen Ernst, ausgesprochen deutschen Geist in hehrer Größe und Würde bewundere."

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Der Tugendwächter", Komische Oper von Curt Beilschmidt (Halle a. S., unter GMD. Band).

„Sakuntala" von Reznicek nach einem Text von R. Lauckner (Leipzig, Neues Theater).

Konzertwerke:

Günter Raphael: „Thema, Variationen und Rondo" für großes Orchester op. 19 (Düsseldorf, GMD. Weisbach).

Otto Siegl: Violin-Konzert op. 50 (Otto Keller mit dem Münchener Konzertvereinsorchester).

Ernst Toch: „Komödie für Orchester" op. 42 (Leipzig-Berlin-Wien, unter Furtwängler).

Krenek: Potpourri für großes Orchester (Köln, GMD. Abendroth).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Karl Hasse: Jubiläums-Kantate nach Worten der Bibel, für Soli, Chor, Orchester und Orgel (Tübingen, anläßlich des 450jährigen Jubiläums der Universität. Mitwirkende: Margarete Olden-Mehlich, H. J. Moser, Philharmon. Orchester Stuttgart, Chor des Tübinger Akadem. Musikvereins. Leitung: der Komponist).

Walter Pach: Orgelmottete über die Choräle: „Da Jesus an dem Kreuze stund" und „der Heiland ist erstanden" (Orgel) Wien Votivkirche, durch den Komponisten).

Willi Möllendorff: Drei Gesänge aus „Phantasus" von Arno Holz für Mittelstimme und bichromatisches Harmonium (vierteltönig). „Andante religioso orientale" für Cello und Vierteltonharmonium (Jerusalem, Institute für New Music) .

Hermann Ruck: Abendmahlskantate für Tenor, gem. Chor, Streichorchester, Harfe und Orgel; „Passion" für Orgel und gem. Chor nach einem Text von Anna Schieber (Stuttgart-Degerloch, „Passionsmusik" mit Werken von H. Ruck, unter Mitwirkung von Adolf Harlacher (Tenor), Kirchenchor Degerloch und Mitgliedern des Landestheaterorchesters).

KONZERT UND OPER

AACHEN. Die städt. Konzerte unter Peter Raabe brachten in der vergangenen Saison neben klassisch romantischen Werken (Solisten: Alma Moodie, Mitja Nikisch, Gieseking u. a.) wieder eine Reihe moderner Werke, so zum 700. Todestag des heiligen Franz H. Wetzlers Orchesterlegende „Assissi" unter des Komponisten eigener Leitung, ferner Hermann Bischoffs „Orchesterintroduktion und Rondo", ein gut gearbeitetes Werk, das jedoch nicht individuell genug ist, um dauernd zu fesseln. Mahlers sechste Sinfonie empfand man als eine eigenartige Komposition, bei der, trotz ihrer Länge, der Komponist mehr quantitativ als qualitativ seinen Zweck erreicht haben dürfte. Von den aufgeführten Chor-Orchester-Werken sei die Erstaufführung von Arno Rentsch's „Ermunterung" genannt, die dem Komponisten einen besonderen Dank des Chores einbrachte.

Die Kammermusikkonzerte vermittelten u. a. unter Mitwirkung der Aachener Kammermusik-Vereinigung einen Brahms-Abend. Von der gleichen Vereinigung hörte man u. a. auch ein mehr sinfonisch, als quartettmäßig anmutendes Quartett von Richard Wetz sowie ein G Dur-Quartett von Bettinger, das entschieden mehr Urwüchsigkeit zeigte und dem Publikum besser zu gefallen schien. Unter überaus großem Beifall konzertierten das Rosé-Quartett und Maria Ivogün.

Ein Sonderkonzert des Aachener Lehrer- und Lehrerinnen-Gesang-Vereins unter Herrn Weinberg war geistlichen und weltlichen Vortragsweisen und Scherzliedern bis zum 17. Jahrhundert gewidmet. Das mit viel Liebe zusammengestellte Programm erfuhr eine ganz tadellose Wiedergabe. Olga Schwind-Saarbrücken war solistisch mit dem Vortrage mittelalterlicher Lieder zur Laute beteiligt. Ihr sympathischer Mezzo-Sopran verschaffte einen ungetrübten Kunstgenuß.

Musikdir. Pochammer.

DRESDEN. Staatsoper u. Staatskapelle sind die Kunstträger des musikalischen Lebens unserer Stadt, und sie waren auch besondere Attraktionen für sie als „Fremdenstadt". Die Zeiten haben sich geändert, eine größere seßhafte Fremdenkolonie wie früher gibt es überhaupt nicht mehr, mitbedingt durch die politische und wirtschaftliche Gesamtlage. Aber auch die in Dresden nur vorübergehend sich aufhaltenden Fremden sind seltener geworden. Da spricht gewiß auch die ungünstiger gewordene Lage der Stadt an der Grenze eines beinahe als französische Kolonie sich betrachtenden Staatswesens mit. Aber doch auch andere Faktoren kommen hinzu. Früher waren Staatsoper und Staatskapelle für Extratouren, erstere überhaupt nicht, letztere nur ganz ausnahmsweise zu haben. Wer sich ihrer Darbietungen erfreuen wollte, mußte nach Dresden kommen. Schuch hatte ein Rosenkavalier-Ensemble, um deswillen Extrazüge von Berlin nach Dresden kamen. Es genügte ihm wirklich, der „König des Dresdner Musiklebens" zu sein.

Der Dirigenten-Kultus von heute und der Reise-Fimmel von Kapellen- und Opern-Ensembles, der zersetzend und zerstörend sich

auswirken muß, existierte nicht. Es ist eine Art Amerikanitis, die zugleich mit ihrem Busines-Standpunkt die Geister verwirrt. Auf Dresden zu kommen, so war es natürlich, daß die Oper zu einem Spielplan verurteilt war, den man sich ungefähr denken kann, wenn man erwägt, daß nach Buschs Heimkehr aus dem „gelobten Land" unserer Zeit die Oper gleich wieder eine Reise nach Genf unternahm, die Kapelle auch, diese aber nicht ohne auch noch in München Station zu machen. Dann kam für Busch das Bonner Beethovenfest, und dann ging es an die reichsdeutsche Erstaufführung von Mussorgskis „Die Fürstin Chowansky". Doch halt! Als linderndes Pflaster wurde den Dresdnern ein Gastspiel der Rethberg beschert. Sie sang, als erklärter Liebling begrüßt, nacheinander Agathe, Madeleine (André Chénier), Sieglinde, Elsa und Aida, und ich würde mich gewiß nicht über dieses Gastspiel verbreiten, wenn ich nicht besondere Gründe hätte. Übrigens gab Elisabeth Rethberg auch einen Lieder-Abend. Hier wie auf der Bühne zeigte sich, was von früher her bekannt war, daß ihr Ruf und Ruhm sich nicht darauf gründet, daß sie das ist, was man eine „künstlerische Persönlichkeit nennt". Uninteressant ist sie geblieben, wie sie war. Das eigentlich gestaltende Moment in Gesang und Spiel geht ihr ab, und wie im Lied so auch in der Oper gibt sie ihr Bestes im Rahmen des rein Lyrischen. Aber sie hat etwas, um deswillen ich sie an dieser Stelle heraushebe, sie hat Gesangskultur! Sie wirkt nicht allein durch den sinnlich-warmen Timbre ihrer Stimme, sondern auch durch deren Behandlung. Sie hat „drüben" noch fleißig studiert und die Gesangskunst, die gute italienische, ist dort noch vertreten und geschätzt. Man erkannte es an der kopfigeren Einstellung der Stimme und den durch die geschickte Benutzung der voix mixte erzielten helleren Klangfarbe derselben, sowie an der leichter ansprechenden Höhe. Bei uns in Deutschland erscheint der Rückgang der Gesangskunst vorläufig besiegelt durch die Art unseres jetzigen Bühnenbetriebs mit seiner Nachsichtigkeit gegen gesangliche Leistungsqualität und bei der Verständnislosigkeit, die in weiten Kreisen des Publikums, der Kritik und vor allem auch der Dirigenten herrscht, die mehr oder weniger alle aus vorwiegend instrumentaler Schule stammen und nach den Lorbeeren und Einkünften gefeierter Orchesterdirigenten trachten. Jedenfalls hatte der greise Verdi recht, wenn er in seinen Briefen immer wieder die Mahnung an sein Volk richtete, seinen Überlieferungen treu zu bleiben und seine Musikstudien auf den Gesang zu gründen, auf die Pflege der a-cappella-Musik der großen alten Meister. Eine Reaktion, die schon Meister wie Eduard Grell u. a. gegen das durch den Intellektualismus unseres Volkes geförderte Überwuchern der Instrumentalmusik für notwendig erachteten, verlief im Sand.

Ihre reichsdeutsche Uraufführung erlebte eine Webersche Messe, die bisher als verloren galt, in der hiesigen katholischen (Hof-)Kirche unter K. M. Pembaur. Das Werk wurde von Constantin Weber-Wien im städtischen Museum Carolino Augusteum in Salzburg in der Originalhandschrift aufgefunden und auf Grund derselben im Dr. Benno Filser Verlag in Augsburg und Köln herausgegeben. Es stammt aus der Zeit (1799), in der Weber in München bei Valesi Gesang und beim Hoforganisten Kalcher Komposition studierte und wurde von ihm dem Fürst-Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo zugeeignet, als er — zum zweiten Male — Michael Haydns Schüler war. Es befand sich also jedenfalls nicht unter den Kompositionen, die Weber nach seiner Selbstbiographie als Jugendversuche verbrannte. Die Messe, die in den bewegten Sätzen das dramatische Temperament ihres Schöpfers erkennen läßt, ist feierlichen Charakters und verleugnet im Stil die Abhängigkeit Webers von dem zeitgenössischen Schaffen eines Mozarts und der beiden Haydn nicht. Das Thema einer Tripelfuge klingt an die erste der sechs Fughetten an, die Weber bei Michael Haydn (1798) schrieb und in Salzburg in Druck gab. O. Schmid.

ESSEN. Mit Aufbietung der letzten Kräfte gab man dem Konzertwinter, der zeitgemäß sich bis in den Sommer ausdehnte, einen pomphaften Abschluß durch ein mehrtägiges Beethovenfest. Es war nicht das einzige, das hier in Essen veranstaltet wurde. Allerwärts rührte man die Hände, zum Gedächtnis des großen Meisters Kränze zu flechten, der eigenen musikalischen Betätigung das Gepräge erhöhter Bedeutung zu geben und der Öffentlichkeit mit mehr oder weniger zu merkender Absicht zu imponieren. Die künstlerische Ausbeute dieser Veranstaltungen ist durchweg befriedigend. So manches kam bei dieser Gelegenheit zu Gehör, was sonst achtlos übergangen wurde. Neben diesem Gewinn ist es dann natürlich der musikerzieherische Einfluß, der aus der intensiveren Beschäftigung mit dem Gewaltigen sich bei Mitwirkenden und Hörern bemerkbar machte oder noch machen wird. Und dieser Aufenthalt in reiner Atmosphäre tut uns in unsrer verjazzten Zeit not und wohl. — Das Städt. Orchester bot sämtliche Sinfonien, der Musikverein die IX. und die Missa solemnis. Edwin Fischer imponierte als berufener Beethoveninterpret in dem Es-Dur Klavierkonzert, und A. Busch gab meisterliche Höchstleistung mit dem Violinkonzert. Kosmann, Bühling und Fiedler führten ihre Violin- und Cellosonaten und Trioabende zu Ende, und das Roséquartett rundete durch den Vortrag sämtlicher Quartette mit starkem Erfolg das Werk zum Gedächtnis Beethovens ab. Geschickte Verteilung der Konzerte verhinderte die Gefahr einer Übersättigung, und das Ganze bot

das Bild einer Beethovenehrung, die frei ist von üblen Erscheinungen eines blinden Beethovenkultes. — Der Musikverein setzte sich außerdem für Suters „Le laudi" erfolgreich ein und gab in einem Mozartkonzert Gelegenheit, A. Merz-Tunners hohe Gesangskunst in Sololiedern und der Motette „Exultate jubilate" zu bewundern. Unter den Leistungen des Städt. Orchesters verdient die Darbietung von Bruckners V., Schumanns I., Wagners Faustouvertüre und „Also sprach Zarathustra" von Strauß besonderer Erwähnung. Mahlers Lied von der Erde mit A. Kohmann und Ria v. Hesert als Solisten bestärkte den Eindruck eines im Artistentum der Orchesterbehandlung sich erschöpfenden Assimilierungskünstlers. — Was unser Orchester zu leisten imstande ist, das erwies der Vergleich mit auswärtigen Orchestern und Dirigenten, die hier zu Gaste waren. Zunächst erntete Schalk-Wien anläßlich einer Österreichischen Kunstwoche mehr aus landsmannschaftlichem Gefühl als überragendem Können wachsende Lorbeeren. Die Amsterdamer unter Mengelberg und die Berliner Philharmoniker mit Furtwängler fanden ein begeistertes Publikum, das Kopf an Kopf den großen Stadtgartensaal füllte.

Neuzeitlicher Chormusik nehmen sich verdienstvoll an der Männergesangverein Sanssouci (Leiter Herm. Meißner), der Schubertbund (O. Helm) und der Obsnersche Frauenchor, der mit H. Gals Herbstliedern op. 25 eine interessante Bekanntschaft vermittelte. — Auf dem Gebiete kirchlicher Kunst führen der Bachverein, der unter G. Beckmann die Matthäuspassion herausbrachte, und der Pauluschor (O. Helm). Der Chor der Reformationskirche Essen-Rüttenscheid, von Dr. Czach geleitet, durfte sein 25jähriges Bestehen feiern. Die besondere Pflege Bachscher Kunst zeigt ihn auf dem Wege anspruchsvollerer Chorbetätigung. Noch eines Jubiläums sei gedacht, das um so erfreulicher sich auswirkte, als es den katholischen Gregorius-Kirchenchor mit einem Schlage als einen der leistungsfähigsten a-cappella-Chöre Essens bekannt machte. — Nach der Seite der solistischen Betätigung bewegte sich die zweite Hälfte des Konzertwinters zahlenmäßig in maßvollen Grenzen. R. Serkin durfte in einem 2. Klavierabend seine reife Kunst spenden. Kuhlenkampf erregte durch die Abgeklärtheit seines Spiels in Tschaikowskys Violinkonzert allgemeine Bewunderung, und Juan Manén bezauberte mit seinen Hexenkunststücken an zwei Abenden eine meist auf Äußerlichkeiten eingestellte Menge. M. Ivogün bestritt einen für beide Künstler Erb-Ivogün angesagten Liederabend allein mit solchem Erfolg, daß die Kritik ihr das künstlerisch nicht ganz einwandfreie Programm verzieh.

Als kühner Versuch der Oper darf die Aufführung von Hindemiths „Cardillac" gebucht werden, die allerdings nur bei ganz wenig Besuchern das erwartete Verständnis fand. Ob der ganze Opernbetrieb eine grundlegende Umänderung erfährt, läßt sich vermuten; denn Schulz-Dornburg ist nach Essen übergesiedelt. Man hat vor, diese Stadt zum Mittelpunkt der Musikkultur des gesamten Industriegebietes zu machen, so daß die kunstsuchenden Pilger in Zukunft nicht mehr notwendig haben, ihren Etat mit Fahrten nach auswärts zu belasten. Wie weit das alles Wirklichkeit werden wird und werden kann, muß die Zukunft lehren. Jedenfalls ist die Spannung groß und die Presse begeisterungsfreudig. Der Anfang wird gemacht mit der Eröffnung einer Fachschule für Musik, Bewegung und Sprache, der zu ihrem Lebensbeginn zu wünschen ist, daß sie nicht das Schicksal ihrer Münsterer Vorgängerin teile, sondern fruchtbare Arbeit leiste; denn letzten Endes soll immer noch der Satz seine Berechtigung haben: An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen. W. Schaun-Essen.

LINZ a. D. Das Konzertleben stand im Zeichen Beethovens, auf Wochen verteilt wirkten alle Vereine und musikpflegenden Körperschaften, das Theater, nach einem großzügig entworfenen Plan In der zweiten Hälfte der Konzertperiode hielten nur wenige auswärtige Künstler in unserer Stadt Einkehr. Keine der Konzertdirektionen will etwas riskieren. Eine weitgespannte Aufgabe stellte sich der bekannte Pianist Willy Klasen: Die Entwicklung der Klavierliteratur vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. An fünf Abenden gab es eine Werkauswahl von Couperin, Scarlatti, Rameau über Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, die Romantiker zu Chopin, Brahms, Liszt zu den Norwegern, Tschechen, Russen, Franzosen, und Deutschen von heute. Ein verhältnismäßig kleiner Kreis würdigte diese künstlerisch-pädagogische Tat. In der Urania erschien der ausgezeichnete Wiesbadener Konzertmeister Peischer mit einem nicht alltäglichen Programm. An einem Celloabend der ernst aufstrebenden Frau Prix-Zahornacsky gefielen sieben kleine Klavier-Walzer von dem Oberösterreicher Karl Rausch, die Fr. Fuchsig am Flügel vermittelte. Arrau, der technische Tausendsassa, machte die Linzer mit der Petruschka-Suite von Strawinsky und drei Sonatinen von Aurie Georges bekannt. Schneiderhan, ein elfjähriger Geiger, überraschte durch die talentvolle Auffassung des Stofflichen und die firme Technik. Moderne Meister gibt es bei uns nur ausnahmsweise zu hören. Die routinierte, grundmusikalische Frau Günzel-Dvorski wartete mit einer seltenen Auslese auf: Schreker (Frühperiode), Korngold, Hindemith, Klose, Weismann und Strauß. In der Urania wurde der Versuch einer „Turandot"-Konzertaufführung gemacht (ohne die drei Minister, die Masken, die

Chöre!). Das Wiener Sedlak-Winkler-Quartett brachte das phantasievolle op. 10 von Debussy mit, koppelte dazu die formell und gedanklich anregende G-Dur Serenade von Ippisch und Regers op. 109. An einem zweiten Abend der famosen Streicher wurde Franz Schmidts neues A-Dur-Streichquartett — ein geistreiches, klangprächtiges Werk — erstmalig gespielt. Auf dem Gebiete der Kirchenmusik interessierte eine Messe samt Einlagen des Innsbruckers Dr. Senn. Er schreibt kontrastreiche Musik: berückende Melodik, scharfkantige Harmonik. Chorregent Wolfsgruber der Stadtpfarrkirche ist Schrittmacher für Neuwege weisende Kirchenmusik. Er vermittelte am Karfreitag die bisher in Linz unbekannte Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden" von Reger. Von der Linzer Komponistin Frida Kern gelangte unter Konraths Leitung von dem Wiener Sinfonie-Orchester ihre erste Sinfonie, op. 10 zur Uraufführung. Man hört darin manches singen, und klingen aus deutschen und fremden Landen. Geht Frida Kern auch noch keine Eigenwege, so beinhaltet die Arbeit doch mehr als bloße Versuchsmanie. Franz Gräflinger.

LOSCHWITZ. Am 11. März 1927 sprach Lehrer Leuschner über „Musikanten im alten Loschwitz". Manch knorrige Eigenart von deutschem Menschentum wurde da zutage gefördert. Vor unserem geistigen Auge tauchte der leidenschaftlich gern Geige spielende Münzgraveur Krüger auf, der Schauspieler Heidrich, der Textdichter der komischen Oper „Der Botenläufer von Pirna", die der Berliner Hofopernkapellmeister Heinrich Dorn, der im Sommer gern in Loschwitz weilte, komponiert hat. Und schließlich als Letzter, doch nicht Letzter, der bekannte Musikpädagoge Friedrich Wieck. — Leuschners Erzählungen wurden durch Musikvorträge erläutert. Man hörte eine Sonate für Violine und Klavier von Haydn, die Lieblingssonate des Münzgraveurs Krüger, gespielt von dem Geiger Hofmann-Stirl und begleitet von Constantin Friedrich, der auch die Begleitung zu den Liedkompositionen Heinrich Dorns und dem „Musikalischen Scherz" von Friedrich Wieck übernommen hatte. In den Vortrag der Gesänge teilten sich ein Sänger und zwei Sängerinnen. — Daß der „Botenläufer von Pirna" wert wäre, wieder einmal aufgeführt zu werden, bewiesen die zwei Kostproben daraus. — Auch in dem heutigen Loschwitz herrscht Sinn für Musik und edle Geistigkeit. — K. N.

MAGDEBURG. „Der Narr der Prinzessin", eine Offenbach-Uraufführung.

Irgendwo in Paris hat der Magdeburger Musikliebhaber Friedrich Geßner eine verstaubte Partitur aufgetrieben, in der er bei genauerer Prüfung den kaum bekannt gewordenen „Fantasio" von Jacques Offenbach wiederfand. Zusammen mit dem Pianisten Ernst Fischer überarbeitete und glättete er Text und Musik solange, bis ein brauchbares Repertoirestück unter dem Namen „Der Narr der Prinzessin" entstand. So ein Mittelwerk zwischen Oper und Operette. Ebensosehr komische Oper wie seriöse Operette. Der Musikhistoriker empfindet das Werk als durchaus selbständigen Vorläufer von „Hoffmanns Erzählungen". Es ist mit all seiner Mondscheinlyrik, seinen Ständchen, seinen Trinkliedern, seinem Karnevalstrubel und nicht zuletzt mit seinen amüsanten, spritzigen Rhythmen zweifellos auch heute lebenskräftig. Es ist ein ausgesprochenes Publikumsstück. Orchester und Singstimmen sind mit kundiger Hand geformt. Alles klingt, nichts ist langweilig. Kleine Banalitäten stören nicht, denn die Routine Offenbachs hat auch bei dieser Opern-Operette nicht auf sich warten lassen.

Die Handlung in ihrer neuen Fassung ist unterhaltsam, ohne neue Töne anzuschlagen. Die junge Fürstin von Hohenstein soll mit einem Ebenbürtigen verheiratet werden. Sie liebt aber einen bürgerlichen Studenten. Im Schlosse spukt ein Narr herum, vielmehr der Geist eines Narren, der bei Lebzeiten in sündiger Liebe zu der alten Fürstin entbrannte. Man sagt sogar, die junge Fürstin sei sein Kind. Jedenfalls verkleidet sich der Student als Narr und „rettet" kurz vor der Trauungszeremonie sein Mädchen. Das alles wird ein bißchen gruselig, ein bißchen lustig und sehr romantisch vorgeführt.

Das Magdeburger Stadttheater nahm sich unter Kapellmeister Blumann und Oberspielleiter Schultheiß (Hauptrollen: Walter Krause und Ellen Burger) der Uraufführung an und verhalf dem „Narren der Prinzessin" zu einem so freundlichen Publikumserfolge, daß ihm nun wohl auch bald andere Bühnen Gastrecht gewähren.

Dr. Günter Schab.

ROSTOCK. Hier ist noch über die Konzerte des Städt. Orchesters zu berichten. Der Konzert-Verein, der seine Ehre darein setzte, nur beste Musik nach Rostock zu bringen, — ja, was ist mit dem eigentlich? Niemand weiß es genau. Er hat sich selber aufgeben müssen, und zwar offenbar weil seine Konzerte sich nicht halten ließen, da ihm von der Stadt eine immer höher getriebene Lokalmiete abverlangt wurde. Wie es sonst möglich sein soll, daß die vorzüglich besuchten Konzerte sich nicht rentierten, bleibt nach wie vor ein dunkler Punkt, über den man sich in der Öffentlichkeit beunruhigt. Im übrigen hat man es aber jedenfalls fertig gebracht, daß nun der gesamte Konzertbetrieb dem Theater in die Hände gespielt ist. Nicht nur wegen des Konzertvereins, der nach 50 ehrenvollen Jahren plötzlich abtreten muß, ist diese Monarchie zu bedauern, sondern weil die Mehr-

köpfigkeit uns bisher eine gewisse Frische des musikalischen Lebens garantiert hatte. Glücklicherweise verfügt das Theater über einen grundmusikalischen und temperamentvollen Kapellmeister: Schmidt-Belden, der die vier Abonnementskonzerte dieser Saison erfolgreich leiten konnte. Das erste Konzert brachte Bruckners Neunte und Strauß' „Heldenleben". Außerdem war ein südamerikanischer Komponist und Pianist, Burle-Marx, verpflichtet, der eine Komposition von sich und eine von H. Oswald mit belanglosen pianistischen Fähigkeiten zur keineswegs notwendigen Uraufführung brachte. Man war dann froh, im zweiten Konzert Ansorge als Solisten zu hören, der doch immer ein ganzer Künstler ist von feinem Geist und echtem Empfinden. Weiterhin hörte man Frida Leider, sowie an Orchesterwerken Beethovens Neunte (mit dem Rosenthal-Quartett), Brahms' Vierte, die Tragische Ouvertüre, Mahlers Vierte sowie Beethovens Tripelkonzert, in dem sich Kapellmeister Leo Spies wieder als für solche Aufgaben ungewöhnlich begabter Pianist bewährte. Ferner gab es noch fünf Volkstümliche Konzerte und sechs Volkskonzerte und in einer Morgenfeier Beethovens Siebente, Egmont-Ouvertüre und Klärchens Lieder. Den volkstümlichen Konzerten hat Schmidt-Belden durch wertvolles Programm und vortreffliche Wiedergabe zum mindesten wieder zu ihrem alten Ansehen verholfen. —

Und dann die Oper: Unser bisheriger Regisseur Paul Koch war der unfähigste Vertreter seines Faches, den wir jemals in Rostock einen leider manchmal erfolgreichen Kampf gegen die Opern führen sahen. Es fehlte ihm an der geringsten Spur von natürlichem Bühneninstinkt, und er verfiel infolgedessen auf eklektische Experimente, die er unorganisch auf allerhand Erlesenes und auf abstrakte Vorstellungen gründete. Daß wir den ersten Akt realistisch, den zweiten stilisiert und dann wieder beides zusammen erlebten, das brachte zuletzt schon niemanden mehr in Harnisch. Aber man war doch überrascht, wie Koch immer wieder fühllos in das Gegenteil des Natürlichen hineintappte —, um nur bei seinem Bühnenbild zu bleiben: wie er beispielshalber die reizende Gegend der „Entführung" in eine ganz enge Gasse mit tintenschwarzem Nachthimmel verwandelte, eine trübselige Gegend, die ihm der rechte Rahmen für alle drei Akte dünkte. Da er außerdem unseren jungen Kräften keine praktischen Fingerzeige geben konnte, darf man sagen, daß zum Glück die meisten Opern trotz seiner, mit Hilfe der Routine alter Theaterhasen gut abliefen. Die Regisseurfrage bleibt leider für uns auch in der kommenden Spielzeit noch bestehen, denn man baut die theoretischen Regisseure ganz ab und will nun zwei Sänger mit Erfahrung mit dem Amte belasten, das ja immerhin auch noch anderes Wissen verlangt, als man es sich im praktischen Bühnenbetrieb erwirbt. Nun, wir lassen uns überraschen, und hoffentlich angenehm. Unsere Aufführungen: „Zauberflöte", „Entführung" und „Wildschütz" durch Fehlbesetzung oder Regie umgebracht, alles übrige wenigstens anständig und zum Teil sogar vortrefflich. Zu nennen ist da: „Figaro", „Fidelio", „Meistersinger", „Tannhäuser" (mit einer zu tief singenden, kühlen Elisabeth), „Parsifal" (zwei wahrhaft heilige Aufführungen), „Rose vom Liebesgarten" (ausgezeichnet herausgebracht, nur schade, daß die Oper so ganz undramatisch ist), „Don Pasquale" (entzückend stilvoll und lebendig), „Tosca" und „Onegin' (mit Frieda Ernesti und Herm. Simberg, die den gesanglichen Stil vollkommen natürlich beherrschen), „Jenufa" (mit der ergreifenden Küsterin Elisabeth Westphals), „Verkaufte Braut" (voll leichter Heiterkeit und Temperament) und vielleicht noch „Undine", „Evangelimann" und „Salome", woneben die üblichen Programmopern liefen. Die Oper sah mehrere auswärtige Gäste, unter denen Paula Ucko als Kundry und Elfr. Marherr-Wagner als Cherubin die bedeutendsten waren. Übrigens verliert die Operette in Alfred Nicolai, der nach Zürich engagiert ist, einen Komiker und Spielleiter, der sie durch Geschmack und echten Theatersinn zu etwas Ganzem, mithin zu etwas Erfreulichem gemacht hat. F. Specht.

RUDOLSTADT. Als 1. Kapellmeister stand in der verflossenen Spielzeit Hellmut Kellermann an der Spitze unserer Schwarzburgischen Landeskapelle. Er hat sich sowohl als Leiter der Oper, als auch als Leiter der Sinfonie-Konzerte hervorragend bewährt. Der Spielplan bezeugte den feinen Geschmack des Dirigenten. Zum Weihnachtsfeste gab's Pfitzners Christelflein, und zum 100. Todestage Beethovens eine festliche Aufführung des Fidelio. In den Sinfonie-Konzerten kamen hervorragende alte und neue Meister zu Worte: eine würdige Fortsetzung der das Jahr vorher von Erich Böhlke, einem Schreker-Schüler, begonnenen Arbeit. Zum erstenmal hörten wir hier Graeners Divertimento für kleines Orchester, Regers Mozart-Variationen, Brahms' Schicksalslied und Bruckners Tedeum. Als Solistinnen wirkten mit im zweiten Konzert Gertrude-Ilse Tilsen (Violinsolo von Bach und Reger) und im vierten Esther Berger-Phillips (Klavierkonzert in B-Moll von Tschaikowsky). Unser zweiter Kapellmeister Herbert Albert, der jugendliche Leiter der Spieloper bewies, daß ein vorzüglicher Dirigent in ihm steckt. Er wurde auch als Leiter eines Volks-Sinfonie-Konzertes und als Solist — er spielte mit großer technischer Fertigkeit Rachmaninows C-Moll-Klavierkonzert — sehr gefeiert. B.

SALZBURG. Einer gesunden Entwicklung des Salzburger Konzertlebens steht immer noch hem-

mend im Wege, daß die Mozartstadt nicht über ein ständiges einheitliches Orchester verfügt. Das Orchester, welches für die Gesellschafts-Abonnementskonzerte verwendet wird, ist ein seiner Zusammensetzung nach sehr ungleicher Körper. Wenn es trotzdem Aufgaben zu lösen vermag, wie sie im Folgenden verzeichnet werden, so ist dies der ernsten Zusammenarbeit und nicht in letzter Linie der aufopfernden und zielbewußten Leitung Dr. Bernhard Paumgartners zugute zu halten. Unter den Werken, die hier zum ersten Male zu hören waren, befanden sich manche, die recht erhebliche Anforderungen an die Ausführenden stellen, aber dennoch in einwandfreier Weise herausgebracht wurden, etwa Skriabins „Le Poème de l'Extase" und Regers Variationen über ein Thema von Hiller. Bekannt machten diese Konzerte auch mit einem liebenswürdigen Variationenwerk Friedrich Frischenschlagers, genannt „Symphonische Aphorismen", mit einem Konzertstück für Oboe und Orchester von Robert Jäckel, das dem Komponisten und Ausführenden des Soloparts in einer Person reichen, verdienten Beifall eintrug. Mit Befriedigung wurden ferner Lautentänze verschiedener Meister des 16. Jahrhunderts, von Ottorino Respighi anmutig in modernes Orchestergewand gehüllt, aufgenommen. Hermann Ullrich kam mit Orchesterliedern zu Worte, die, obwohl nicht unmittelbar wirkend, technisches Können verraten.

Sechs Abonnementskammerkonzerte der Salzburger Kammermusikvereinigung brachten u. a. ein frisch musiziertes Klavierquartett von Rudolf Kattnigg, Robert Jäckels sauber gearbeitetes konzertantes Trio für Violine, Oboe und Bratsche und Hans Pfitzners Streichquartett in D-Dur, op. 13. — Von Gesangs- und Instrumentalsolisten, die in dieser Saison in Salzburg konzertierten, seien Dr. Emil Schipper, Maria Gerhart, Jan Kubelik, Willy Burmester, Claudio Arrau, Sascha Popoff und Felix Petyrek hervorgehoben.

Anläßlich des Beethovenjubiläums wurde eine ganze Reihe von Veranstaltungen geboten. Es wurden dabei alle Schaffenszweige des Meisters berücksichtigt. Als Höhepunkte mögen hervorgehoben werden die offizielle Festversammlung am 27. März im Festspielhaus, die Aufführung der Neunten unter Bernhard Paumgartners Leitung und Aufführungen im Dom (C-Dur-Messe, Christus am Ölberg) unter Domkapellmeister Joseph Messner, die sämtlich als würdige Huldigungen für den Genius bezeichnet werden können.

Als bedeutsame Ereignisse sind zwei Uraufführungen im Dom zu nennen. Zunächst fand am 24. April die vor Jahresfrist aufgefundene Jugendmesse C. M. v. Webers ihre erste von Joseph Messner vorbereitete Vorführung. Vom Komponisten selbst verloren geglaubt, hat das Werk über 100 Jahre sein verborgenes Dasein in einer Salzburger Bibliothek gefristet. Weber hat, offenbar da er an eine Wiederauffindung nicht mehr glaubte, Teile daraus in einer späteren Messe verarbeitet. Als Arbeit des 14jährigen Künstlers erregte die Komposition berechtigtes historisches Interesse. — Die Salzburger Liedertafel nahm das 80jährige Jubiläum ihres Bestandes zum Anlaß, um die große Ostermesse von Josef Reiter zur Uraufführung zu bringen. Das Werk, das den Komponisten im sicheren Besitze der traditionellen Ausdrucksmittel zeigt, besitzt wenig Berührungspunkte mit der lebendigen Gegenwart. Die Aufführung, von Chormeister Ernst Sompek gewissenhaft vorbereitet, ließ keine Wünsche übrig, zumal auch für treffliche Solisten gesorgt war.

Als Sensation im besten Sinne des Wortes wirkte das erste Erscheinen Furtwänglers, der auf seiner Konzertreise mit dem Orchester der Berliner Philharmoniker auch unsere Stadt berührte. Das etwas bunt gewählte Programm ließ die hervorragenden Qualitäten von Dirigenten und Orchester in allen Farben schillern und verhalf den Künstlern zu einem beispiellosen Triumph. — Nun sind bereits die Vorbereitungen für den Festspielsommer in vollem Gange, der diesmal auch eine Mozarttagung mit künstlerischen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Veranstaltungen bringen wird.

Dr. Roland Tenschert.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Internationales Musikfest in Frankfurt a. M.

Am ersten Kammermusikabend der „Gesellschaft für neue Musik" war Rußland, Holland, die Tschechoslowakei und Italien beteiligt. Das Programm war löblicherweise so eingerichtet, daß es mit dem Schlimmsten begann und dann zusehends erträglicher wurde. Es ist ein Jammer, daß eine so vortreffliche Vereinigung wie das Wiener Kolischquartett Kraft und Liebe an opus 24 von A. Mossolow oder ein so hervorragender Flötist, wie Joh. Feltkamp, seine Kunst an die Sonate mit Klavier von Willem Pijper verschwenden mußte! Besser ließ sich im ersten seiner Sätzchen das Konzertino für Klavier, 2 Violinen, Viola, Klarinette, Horn und Fagott von L. Janacek an, kenterte aber bald wieder im atonalen Chaos und war zudem jeglichen instrumentalen Reizes bar. — Fesselnd und anziehend, teilweise sogar schön, war die Rhapsodie über hebräische Themen „Le danze del ré David" von Mario Castelnuovo-Tedesco, von Walter Gieseking wunderbar gespielt!

Das erste Orchesterkonzert brachte, zusammen mit drei Dirigenten, vier Werke sehr verschiedenen

Gewichts, unter denen die von Sandor Harmati geleitete sinfonische Dichtung „The dance in place Congo" das banalste und zugleich harmloseste war. — Die Siebente Suite, op. 48, von J. M. Hauer löst gemischte Empfindungen aus. Trotz Zwölftontheorie und Atonalität läßt sich den langsamen Sätzchen ein gewisser Stimmungsgehalt und harmonischer Reiz nicht absprechen; nur ist das Ganze von quälender Eintönigkeit. H. Scherchen ließ dem problematischen Werk alle Sorgfalt angedeihen. — Bela Bartók dagegen ist kein Problem! Als eine Kulturschande empfinde ich es, wenn angeblich Gebildete ein Stück wie dieses Klavierkonzert mit Orchester propagieren und ein Furtwängler sich zu seiner Direktion hergibt! Ein großenteils sympathisches Werk ist die (gleichfalls von Furtwängler dirigierte) fünfte Sinfonie von Carl Nielsen, op. 50. Die modernistischen Zutaten darin sind wohl mehr von einem äußeren, denn von einem innern Muß geboren. Der Kern ist durchaus erfreulich; hier gibt es Empfundenes, Geformtes, Entwicklungen, Steigerungen.

Sein drittes Streichquartett zeigt den jungen Schweizer Conrad Beck im Besitz ausgesprochenen Talents und eines gefestigten Könnens. Es steht zu hoffen, daß seine gesunde Musikernatur im Kampf mit Gegenwartsproblemen siegen werde. Dagegen ist das Quartett von Wladimir Vogel von jener Art Polyphonie, die keinerlei Rücksicht auf das Harmonische nimmt und somit unerträglich wird. Beide Stücke reproduzierte das Amarquartett in bekannter Vollendung. — Alban Bergs Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern ist Zeugnis einer vernichtenden Intellektualität. Sogar die Anzahl der Takte ist auf die Dreizahl und ihr Vielfaches festgelegt. Das ist Arithmetik, nicht Musik, im Zusammenklang von wüstester Häßlichkeit. — In solcher Nachbarschaft nahm sich H. Kaminski mit seinem Magnifikat für Solosopron, Bratsche, Orchester und kleinen Fernchor deplaciert, aber desto erfreulicher aus. Ein schönes, tief empfundenes Werk katholischen Geistes!

Daß man mit raffinierten Mitteln auch trivial sein könne, bewies im zweiten Orchesterkonzert Claude Delvincourt mit seiner von W. Straram geleiteten „L'offrande à Siva", bei der man sich ein Ballett hinzuzudenken hat. Man fühlt sich halb bei Hagenbeck und halb in Paris. — Ernst Tochs Konzert für Klavier und Orchester, op. 38, ist, obwohl rein intellektual und auf Artistik eingestellt, origineller, geschickter und Ergebnis eines stärkeren Talents. Warum muß das nur alles gar so häßlich sein? Die Interpretation durch Scherchen und W. Frey-Zürich war glänzend. — Bei „Cantique au soleil de St. François d'Assise" für Sopran und Orchester (Dirigent W. Straram) ist der Wille zu empfundener Musik anzuerkennen; doch gerät die Sopranpartie ins Uferlose und bewegt sich auf einer unschönen, zwar nicht atonalen, aber modernistisch verkleckstén harmonischen Unterlage. — Das weitaus beste Werk dieses Abends war die Zweite Sinfonie des Tschechoslowaken Emil Axmann. Trotz einer gewissen naiven Robustheit in Erfindung und Instrumentation fühlt man den warmen Atem einer Künstlerseele, ein Musizieren aus innerem Drang. Frantisek Neumann ließ der Partitur volle Gerechtigkeit widerfahren.

Vormittags halb Zwölf hatte eine sehr kleine Gemeinde die Aufführung des Oratoriums „Leben und Gedächtnis der heiligen Brüder und Slawenapostel Cyrill und Methodius" erleben dürfen. Bozidar Sirola (Jugoslawien) dient seiner Kunst wie einer, der das Zeitalter der Entseelung in Gottes Mantelfalten verschlafen hätte. Ein mannigfaltig gruppierter gemischter A-cappella-Chor, sechs männliche Solopartien (zumeist Baß) und ein Evangelist, gewöhnlich unbegleitet singend: das sind die Mittel. Den Ton des Werks bestimmt einesteils die gregorianische Monodie, im Zusammenklang eine auf den Kirchentönen fußende diatonische Harmonik, die, gegenüber der des 16. Jahrhunderts allerdings bedeutend bereichert, rhythmisch intensiver belebt und mit kanonischen Formen und Fugenansätzen durchwirkt ist. Altslawische Kirchenmusik spielt mit hinein. Der Chorklang ist im allgemeinen so reich und schön, wie der der Renaissance-Meister. Der in jeder Hinsicht wundervolle Chor hatte in Srećko Kumar einen hervorragenden Dirigenten.

Der letzte Tag brachte noch ein reichhaltiges Sortiment blitzblanker Novitäten. — Bei den Harmlosigkeiten des vierten Streichquartetts von Bernard Dieren hätte man einschlafen mögen, trotzdem der Komponist rätselhafterweise das Violoncello durch einen Kontrabaß ersetzt und seine Harmonik mit etwas Niespulver gewürzt hatte. — Extravaganzen aller Art finden sich bei Joergen Bentzons (Dänemark) Sonatine für Flöte, Klarinette und Fagott, op. 7, in ein strenges tektonisches Formschema eingespannt. Der Zusammenklang der drei Blasinstrumente wirkt oft unfreiwillig komisch. — J. Torinas (Spanien) Klaviertrio ist anständige, aber keineswegs originelle Musik. — W. G. Whittaker (England) ließ mit seinem gut geschulten „New Castle Bach-Choir" ein Werk eigener Erfindung, den 139. Psalm hören. Das Werk hat wenig Fluß und verbirgt hinter allerhand aparten Harmonien echt englische Hausbackenheit. — Die Sonate von A. Jemnitz (Ungarn) ließ die Mühewaltung der beiden trefflichen Interpreten (St. Frenkel und C. Arrau, Violine und Klavier) herzlich bedauern. Es ist ein Werk von abgründiger Häßlichkeit, das nur noch überboten werden konnte durch Aaron Coplands (Amerika) „Music for the Theatre", und auch nur, insofern diese Unmusik schallkräftiger und von haarsträubender Gemeinheit war.

Diese „Kunst" ist würdig des Publikums, das sie

sich gefallen läßt — eines Publikums, das man ja nicht etwa mit den Besuchern unsrer Museumskonzerte verwechseln darf! Dieser internationale Musikschwindel, der mit Kunst zu allerletzt zu tun hat, ist Sache einer ganz bestimmten, zwar weit verbreiteten, aber doch verhältnismäßig kleinen Clique. Dr. Hans Scholz.

Woche für evangelische Kirchenmusik in Frankfurt a. M.

Im Bachsaal, der etwa 2000 Personen faßt und bis auf den letzten Platz besetzt war, hatten sich die Vertreter der evangelischen Synoden, die Geistlichkeit und zahllose Konzertbesucher eingefunden. Nach dem einleitenden Orgelkonzert von Händel sprach Pfarrer Lic. R. Wallau warmherzige Worte der Begrüßung. — Der weitere Verlauf des allzu langen Programms brachte Choräle des 16. und 17. Jahrhunderts, darunter solche von Eccard, Hassler, Schütz und Bach. Von den neuern Meistern kamen Max Stadler, G. Neumark und Mendelssohn zu Wort. In die Ausführung teilten sich die Chöre der einzelnen evangelischen Gemeinden von Frankfurt und Umgebung unter verschiedenen Dirigenten, das Homburger Kurorchester und die Dresdner Posaunenmission.

Der Schwedenabend brachte, ausgeführt vom Stockholmer St. Engelbrechtchor unter Ahlen, geistliche Lieder, Hymnen und Teile aus einer Messe. Die in Deutschland mehr oder weniger unbekannten Komponisten Lindegren, Mohren, Blom, Olsson u. a. sind alle keine überragenden, führenden Geister, aber, wenn sie den schwedischen Durchschnitt darstellen — alle Hochachtung! Diese geistliche Musik ist eine sympathische Mischung aus sakralen und volksliedmäßigen Bestandteilen, unsentimental, vornehm in der harmonischen Fassung, rhythmisch belebt. Der originellste der Autoren stand am Anfang: August Södermann mit sieben geistlichen Gesängen, die in jedem Zuge den großen Künstler verraten. Prächtig waren die Leistungen des höchstens 24 Mitglieder zählenden Chores.

Der hervorragend geschulte Hamburger Michaelischor unter A. Sittard verhalf der Marcuspassion von Kurt Thomas zu einer glänzenden Aufführung. Passionsmusik zu schreiben, belastet mit der Erbschaft Bachs — dazu gehört Wagemut. Von den Möglichkeiten, einen eigenen Stil zu finden, Gefolgsmann zu sein oder auf Älteres zurückzugreifen, hat Thomas die dritte gewählt und sich den A-cappella-Stil der Renaissance mit erstaunlichem Feingefühl wiedergewonnen. Allein, er kopiert nicht etwa nur die Meister des 16. Jahrhunderts. Sein Eigentum ist die musikalische Behandlung des Wortes. Da das Rezitativ fehlt, so ist die angelegentliche Sorge des Komponisten, den evangelischen Text jeden Augenblick deutlich und deklamatorisch scharf ins Bewußtsein zu bringen, ohne deshalb in chorischen Sprechgesang zu verfallen. Der musikalische Rhythmus quillt aus dem Wortrhythmus. So entsteht eine Fülle in sich gerundeter kleiner Sätzchen, eins am andern, wobei es dem Autor gelungen ist, Zerbröckeln und Einförmigkeit gleicherweise zu verhüten. Er versteht sich trefflich aufs Kontrastieren. Der Chor teilt sich sozusagen in zwei große Hauptrollen: den Evangelisten (gewöhnlich zwei imitatorisch gehaltene Gruppenchöre) und Christus (homophone, vielstimmige Einheit). Ganz nach Art der Alten liegt der Schwerpunkt in der chorischen Instrumentierungsweise. Das alles ist ungekünstelt-schöne, empfundene Musik. Eingang und Beschluß bilden zwei mit reicher Stimmführung ausgestattete Choräle.

Auch Franz Mayerhoffs Kirchenchor zu St. Jacobi bestand mit dem Vortrag der verschiedensten Meister, vorwiegend der Renaissance und des Barocks, in allen Ehren. — Eine vollendet schöne Aufführung der H-Moll-Messe Bachs durften wir unter A. Sittard mit dem Michaelischor erleben, während drei Bachische Motetten von den Thomanern unter Prof. Straube in unerhörter Schönheit des Tones und Durchgeistigung des Vortrags erklangen! A. Sittard, ein Organist von ganz großem Schlage, ist ein Meister der Registrierungskunst. Bachs Orgelfugen in D-Dur und G-Moll sind gewiß bekannt — und doch hörte man sie unter Sittards Händen gleichsam zum ersten Male. Dr. Hans Scholz.

Jubiläums-Festspiele zum 125-jährigen Bestehen des Lauchstädter Goethe-Theaters.

Vor 125 Jahren, im Juni 1802 wurde das neue Theater in Lauchstädt mit Goethes zu diesem Zweck eigens verfaßten allegorischen Prolog „Was wir bringen“ und Mozarts heroischer Oper „Titus“ eröffnet. Diese ehemalige Sommerfiliale der Weimarer Hofbühne, vor einem Jahrhundert als modernstes Theatergebäude begrüßt und gepriesen, heute kaum den Anforderungen der kleinsten deutschen Theatergemeinde mehr gewachsen, hat außer am Tage seiner Eröffnung, da neben Goethe Männer wie Hegel, Schelling, Wolf u. a. saßen, wohl nie ein erleseneres und authentischeres Publikum gesehen wie das bei Jubiläums-Festspielen am 10. Juni dieses Jahres. Die Teilnehmer der Theaterwissenschaftlichen Woche in Magdeburg und des III. Kongresses für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft in Halle hatten sich auf die Einladung der Provinz Sachsen, der jetzigen Besitzerin des Goethe-Theaters, vereinigt, um den theatergeschichtlich bedeutsamen Tag festlich zu begehen. Man spielte dieselben Stücke, mit deren Aufführung das Haus einst eingeweiht wurde, und der Weimarer General-Intendant Dr. Franz Ulbrich als Regisseur, der Hallenser Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Alfred

Rahlwes als musikalischer Leiter und Alf Björn als Bühnenbildner bemühten sich, ein getreues Abbild des Theaterspiels zu Goethes Zeit zu geben, was ihnen in der spielerischen Vereinigung von Rokoko und klassischem Stil auch gelang.

Aus der Reihe der Darsteller, die, wie vor 125 Jahren vom ehemaligen Weimarischen Hoftheater, dem heutigen deutschen National-Theater in Weimar gestellt wurden, seien die Herren Graf und Böning (als Merkur und Vater Märten in Goethes Vorspiel) und die Damen Loos-Werther und Wolfson (als Sextus und Annius in Mozarts Oper) genannt. —

Der Provinz Sachsen ist es zu danken, daß durch ihre großzügige Unterstützung die Lauchstädter Festspiele immer mehr zu einem Sammelpunkt aller dem deutschen Theater praktisch und theoretisch dienenden Geister werden. Walter Jacob.

Musik auf dem Ästhetikerkongreß in Halle.

Der 3. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, der vom 7. bis 9. Juni tagte, hatte sich die Probleme des Rhythmus und Symbols in der Kunst als Thema seiner Erörterungen gewählt. Dabei stand die Musik als vergeistigtes und kunsttheoretisch erschlossenste aller Künste im Mittelpunkt des Interesses. W. v. Waltershausen (München) beleuchtete von Riemanns Theorien eines aus dem menschlichen Herzschlag abgeleiteten Grundrhythmus und eines dem Andante entsprechenden rhythmischen Normalmaßes ausgehend die Erscheinungen des „Rhythmus in der Musik", ergänzt durch die Ausführungen G. v. Keußlers (Hamburg) und A. Orels (Wien); Prof. Schering (Halle) sprach über „Symbol in der Musik": er zeigte die verschiedenen Symbolkreise der einzelnen musikalischen Elemente auf, deren gemeinsamen Höhepunkt er in der Barocksymbolik Bachs sieht. Interessante Aufschlüsse sowohl über musikalisch-akustische Grundwirkungen wie über die Zusammenhänge zwischen Musik- und Bewegungskünsten gab der mit großem Beifall aufgenommene Vortrag von David Katz (Rostock) über „Vibrationssinn und Rhythmus". — Der musikwissenschaftlichen Arbeit schloß sich die musikalische Praxis ebenbürtig an: Ein historisches Festkonzert (Kompositionen des 13. bis 15. Jahrhunderts) unter Leitung Prof. Scherings gab den Kongreßteilnehmern ein Bild mittelalterlicher Musikübung, und eine besonders in der chorisch-rhythmischen Gestaltung Hedwig Nottebohms gelungene szenische Aufführung von Händels Pastoral „Acis und Galathea" unter Leitung des Hallenser GMd.s Erich Band schloß die Kongreßveranstaltungen ab. W. Jacob.

Siebentes Sondershauser Musikfest.

Mit gespannten Erwartungen begrüßte man das diesjährige Musikfest, welches sich von den früher üblich gewesenen vier diesmal nur auf zwei Tage, 18. und 19. Juni, reduziert hatte. Ein äußerst zahlreicher Besuch in dem akustisch ausgezeichneten Saal der Orangerie im Schloßpark bewies aufs neue, welche Bedeutung und Anziehungskraft diese regelmäßigen Veranstaltungen des Staatl. Lohorchesters mit seinem Dirigenten Professor Corbach heute in Thüringen und allerwärts erlangt haben. Leider standen die Darbietungen des ersten Tages nicht alle auf der gleichen künstlerischen Höhe. Mit Beethovens Ouvertüre: „Zur Namensfeier" wurde die Veranstaltung feierlichst eröffnet. Hierauf folgte das Es-Dur Klavierkonzert des gleichen Meisters, gespielt von Prof. Georg Schumann-Berlin. Wie oft hörte man wohl schon dieses Werk —, aber selten in einer solch vornehmen und stilvollen Auffassung, wie Schumann es verstanden hat, den musikalischen Gehalt dieses erhabensten aller Klavierkonzerte voll und ganz auszudeuten! Seinen eigentlichen persönlichen Erfolg erwarb sich Schumann in der Schlußnummer des ersten Tages, in seinen „Variationen und Gigue für großes Orchester über ein Thema von Händel, op. 72", die er selbst dirigierte. Für seine erfindungsreiche und meisterwürdige Arbeit durften der Komponist-Dirigent und das Lohorchester den lebhaftesten Dankesbeifall des vollbesetzten Saales entgegennehmen. Zwischen diesen Hauptnummern gelangten 2 Novitäten zu Gehör: Lieder am Klavier von A. Kästner, von dem Komponisten selbst begleitet, gesungen von Opernsänger L. Stephan-Gotha, gesuchte blutarme Harmonik — möglichst ohne Zusammenhang mit der Singstimme — im ganzen ohne jeden künstlerischen Eindruck verklungen! Etwas günstiger schnitt der hiesige Theaterkapellmeister Th. Wünschmann mit seiner von ihm selbst dirigierten „Ouvertüre" ab. Im Grunde genommen paßten Lieder und Ouvertüre keinesfalls in ein Musikfestprogramm. Reich entschädigt wurde man durch den Vortrag einiger Lieder für eine Singstimme und Orchester von Rudi Stephan, gesungen von der geschätzten Leipziger Sopranistin Anni Quistorp, welche den geistigen Gehalt der dichterischen Vorlagen bei der bis aufs äußerste verfeinerten Harmonik des instrumentalen Teils dank ihrer bedeutenden deklamatorischen Begabung überzeugend und wahrheitsvoll auslegen konnte. — Der zweite Tag brachte ein herrliches Programm: Händel: Concerto grosso C-Dur, Acis und Galatea (als Solisten: Anni Quistorp-Sopran, Robert Bröll-Dresden, Tenor und Prof. Albert Fischer-Berlin, Baßbariton) und als Abschluß der „150. Psalm von Anton Bruckner". Es erübrigt sich hierbei einzelne Leistungen besonders hervorzuheben, um so mehr sich sämtliche solistischen Darbietungen ganz ausgezeichnet mit dem Orchester zu einer glücklichen Einheit verbanden und dadurch dem letzten Tag des Musikfestes einen bleibenden Eindruck sicherten. Der Chor, bestehend aus dem Cäcilienverein Sondershausen, Nordhäuser Frühschen Gesangverein und Studierenden der Hochschule für Musik Sondershausen, konnte erfreulicherweise auf die Zahl von fast 200 Sänger und Sängerinnen fest und sicher zusammengeschmiedet werden. Ein Ruhmeswort gebührt Professor Corbach, welcher die ganze Einstudierung gewissenhaft veranlaßt und siegreich zu Ende geführt hat! W. Heuß.

Vom 30. Juni bis 5. Juli fand in Bochum unter Leitung von GMD. Reichwein und Mitwirkung erster Kräfte eine Beethoven-Gedächtnisfeier statt.

In Bad Pyrmont, wird anläßlich der Einweihung großzügiger Neuanlagen, Konzertsäle usw. ein mehrtägiges Musikfest stattfinden. Geplant sind je ein

Orchester- und Chor-Abend (Beethovens 9. mit dem Kasseler Lehrergesangverein), eine Kammeroper in dem reizvollen, in Goethes Zeit erbauten Theater und ein Kammerkonzert. Die Leitung hat der erste Kapellmeister Walter Stöver. Orchester ist das ständige verpflichtete Dresdner Philharmonische.

In den Tagen vom 8.—10. Juli 1927 fand in Knittelfeld (Obersteiermark) angeregt von Professor Hermann von Schmeidel und durchgeführt von Md. Otto Krischke, ein steiermärkisches Musikfest statt, bei welchem in einem Liederabend, zwei Orchesterkonzerten und einem Kammermusikkonzert Kompositionen von Friedrich Frischenschlager, Karl Frodl, Robert Fuchs, Johann Josef Fux, Hermann Grabner, Siegmund Hausegger, Hans Holenia, Joseph Marx, Artur Michl, Roderich Mojsisovics, Heinrich Noren, Alois Pachernegg, Guido Peters, Sepp Rosegger, Max Schönherr, Otto Siegl, Hugo Wolf und Zieritz aufgeführt wurden. Als Festdirigenten wirkten neben Otto Krischke Hermann von Schmeidel, Otto Siegl und Roderich von Mojsisovics, Graz. Ein geschmackvolles Festbuch mit Programm, biograph. Aufsätzen über die aufgeführten Komponisten sowie deren Bilder erschien im Selbstverlag des Festausschusses.

* * *

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Im Rahmen der Veranstaltungen des rührigen Frankfurter Tonkünstlersbundes (Ortsgruppe des R. D. T.) hielt Dr. J. Fr. Hoff mit Unterstützung des Pianisten Willy Renner einen wertvollen Vortrag über „Neuerscheinungen zeitgenöss. Klavier- und Geigen-Literatur mit besonderer Berücksichtigung des Unterrichts bis zur Mittelstufe“.

Die Opernschule der Hochschule für Musik in Stuttgart brachte im dortigen Landestheater im Verein mit dem Orchester und dem Chor der Hochschule Henry Purcells „Dido und Aeneas“ zur szenischen Uraufführung in Deutschland und zwar in der Bearbeitung von Prof. Edward Dent, Cambridge, der der Aufführung beiwohnte. Die musikalische Leitung hatte Direktor Wilhelm Kempff, die Regie Oberspielleiter Dr. Otto Erhardt, der mit dieser Aufführung seine äußerst verdienstvolle Tätigkeit an der Württ. Hochschule für Musik beschließt. (Dr. Erhardt wurde jüngst nach Dresden berufen.)

Die Staatliche Hochschule für Musik, Berlin, hat für ihre Beteiligung auf der Internationalen Musikausstellung in Genf eine ehrenvolle Anerkennung erhalten. Die Instrumentensammlung der Hochschule hatte einen eindrucksvollen, den Werdegang des deutschen Instrumentenbaues veranschaulichenden Raum aufgebaut.

Das reichhaltige Programm der vom 27. bis 30. September ds. Js. in Göttingen stattfindenden 56. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner ist erschienen und kann von der Geschäftsstelle, Göttingen, Theaterplatz 10, Gymnasium, erbeten werden. Redner der musikwissenschaftl. Gruppe sind: H. J. Moser, Th. Kroyer, G. Becking, Müller-Blattau, Prof. H. Martens, Dr. B. Stäblein, Dr. U. Besseler, Prof. Dr. Friedr. Ludwig, Studienrat Willi Rehkopf.

Münster i. W. Die Ernennung des neuen städt. Musikdirektors Dr. Richard von Alpenburg wird eine Neugestaltung der bisherigen Westf. Schule für Bewegung, Sprache und Musik nach sich ziehen. Zum stellv. Direktor ist Dr. Richard Greß aus Stuttgart berufen worden. In den Mittelpunkt des Studienplans tritt die Musik; doch werden Sprache und Rhythmus in den Rahmen der Unterrichtsfächer mit einbezogen. Vor allen Dingen arbeitet die neue Leitung mit allem Nachdruck daran, den längst gehegten Münsterschen Plan eines Seminars für Kirchenmusik zur baldigen Ausführung zu bringen.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Str. 120 hat eine Musikberatungsstelle eingerichtet, deren Wirkungskreis sich auf sämtliche Fragen der Musik-Erziehung, Ausbildung und Pflege erstreckt. Die Schaffung einer derartigen Zentralstelle, bei der sich jedermann vor allem über das weit verzweigte Musikerziehungswesen Rats erholen kann, ist lebhaft zu begrüßen.

In Essen wird am 1. Oktober ds. Js. eine neuerrichtete Fachschule für Musik, Tanz und Sprache eröffnet werden. Sie untersteht der Gesamtleitung von Max Fiedler und Rudolf Schulz-Dornburg und ist als Schule für Ausdruckskunst der von Prof. Alfred Fischer geleiteten Schule für Gestaltung (Städt. Kunstgewerbeschule) gegenüber gestellt. Als Folkwangschulen-Essen vereinigt, werden beide zum erstenmal die gesamten kunsterzieherischen Disziplinen zu umfassender Einheit zusammenschließen.

Für die Fachabteilung Musik wurden bereits gewonnen als Leiter: Dr. Hermann Erpf; als Lehrkräfte: Adelheid La Roche, Elisabeth Potz, Hermann Drews, Bill Fiedler, Anton Hardörfer, Fritz Lehmann, Ludwig Weber, Waldemar Woehl, Walter Berten (zugleich als Verwaltungsleiter der Schule für Ausdruckskunst berufen) und andere mehr. Fritz Jöde wird Einzelkurse abhalten. Eine Orchesterschule nach dem Muster des Deutschen Musikerverbandes, die vierte neben Berlin, Köln und Mainz, wird angegliedert; desgleichen eine Abteilung für Kirchenmusik und ein von Rolf Cunz geleitetes Seminar für Stilkunde und Kritik. Die Fachabteilung für Tanz untersteht dem Leiter: Kurt Jooß (ausgehend von Laban). Als Lehrkräfte stehen ihm Sigurd Leeder, Ida Urian und Erica Brünauer zur Seite.

Die III. Thüringische Musikpädagogische Woche findet auf Anregung und mit Unterstützung des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung und in Verbindung mit den R. D. T. (Landesverband Thüringen) in Eisenach vom 9. bis 15. Oktober statt. Vorgesehen sind Vorträge von ersten Musikwissenschaftlern, sowie von Forschern und Führern aller Spezialgebiete der Musikpädagogik. An künstlerischen Darbietungen werden die H-Moll-Messe von J. S. Bach, Jesus von Nazareth von G. von Keußler und mehrere Orchester- und Kammermusikkonzerte geboten. Anfragen und Auskünfte durch den Vorsitzenden des Ortsausschusses Studienrat Conrad Freyse.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Auf Einladung der italienischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für neue Musik hat die Delegiertenversammlung dieser Gesellschaft beschlossen, das sechste Musikfest als Kammermusikfest im September 1928 in Siena abzuhalten. Nicht mit Unrecht ist man darüber in Wien, welche Stadt für das nächste

Musikfest vorgesehen war, sehr verstimmt. Die für 1927/28 neu gewählte Jury setzt sich aus den Herren Philipp Jarnach (Deutschland), Alban Berg (Österreich), Dr. Volkmar Andreae (Schweiz), Alfredo Casella (Italien) und Karel Jirak (Tschechoslowakei) zusammen.

In Berlin fand die erste Gründerberatung der kommenden Musiker-Gemeinschaft statt. Angestrebt wird die Schaffung einer autonomen Standesvertretung mit Kammer und Ehrengericht. Zur grundlegenden Sitzung waren von allen maßgeblichen Korporationen Vertreter erschienen, bzw. waren briefliche Bereitschaftserklärungen zur Mitarbeit eingegangen. — Es wurden 8 Referenten für die am 30. Oktober 1927 stattfindende nächste Versammlung bestellt.

PERSÖNLICHES

Prof. Fritz Heitmann Berlin spielte im Rahmen der Festwoche des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler in Frankfurt a. Main auf der neuerbauten Walckerorgel neue Orgelwerke, auf der 3. Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa.; im Oktober wird er auf der Silbermannorgel des Domes alte Orgelmusik zum Vortrag bringen. Heitmann wurde ferner zu einer Tournee durch Siebenbürgen (Hermannstadt, Kronstadt usw.) aufgefordert.

Die „National Union of Organists Associations" in England ernannte Dr. Sigfrid Karg-Elert anläßlich eines durch Godfrey Sceats gegebenen aufsehenerregenden II. Karg-Elert Recitals in London zum Ehrenmitglied.

Paul Oeser, der um das Musikleben Osnabrücks hochverdiente Musikdirektor und Organist, beging am 17. Juli in aller Frische seinen 70. Geburtstag. Oeser studierte s. Z. mit Georg Schumann, Stephan Krehl u. a. am Leipziger Konservatorium.

Ernst von Dohnanyi wurde am 27. Juli 50 Jahre alt.

Georg Stolzenberg, der bekannte Musikschriftsteller und Liederkomponist beging am 11. Juli seinen 70. Geburtstag. Seit etwa 20 Jahren ist St. Musikkritiker der „Welt am Montag".

Todesfälle:

† Robert Gund, der in Wien lebende Pianist, Komponist und Gesangspädagoge, im 62. Lebensjahre. Gund, ein gebürtiger Badenser, hat sich besonders als Sammler und Bearbeiter von Schweizer Volksliedern große Verdienste erworben.

† Emmy Raabe-Burg, die Berliner Gesangspädagogin, mit 53 Jahren.

† Max Garrison, der früher in weiteren Kreisen bekannt gewordene Opernsänger und Theaterdirektor. Ein s. Z. aufsehenerregender Prozeß, in dem er wegen angeblicher Beihilfe zum Meineid angeklagt und verurteilt wurde, hat dann seine Karriere sehr ungünstig beeinflußt.

† Zu Berlin Prof. Rudolf von Milde, Kammersänger und Gesangspädagoge, ein Sohn des berühmten Künstlerehepaares Hans und Rosa von Milde.

† Luise Adolpha le Beau, die ehrwürdige Pianistin, Schriftstellerin und Komponistin, mit 77 Jahren in Baden-Baden. Als Komponistin erfreute sie sich eines gediegenen Rufes; unter ihren Werken ragen 2 Klavier-Konzerte, 2 dramatische Kantaten und eine Oper „Der verzauberte Kalif" hervor.

Berufungen:

Richard Gsell, Intendant des Landestheaters in Oldenburg, zum Intendanten der Städtischen Oper in Dortmund. Sein Nachfolger ist Helmut Goetze, der bisherige Intendant des Trierer Stadttheaters.

Hellmut Kellermann als I. Opernkapellmeister an das Stadttheater in Saarbrücken.

Heini Köhler als Opernregisseur an das Stadttheater in Mainz.

Dr. Stefan Temesvary zum Musikdirektor an der hessischen Landesuniversität in Gießen. Er wird seine bisherige Tätigkeit als Leiter der Offenbacher Konzertgesellschaft und des dortigen Sängervereins neben seinem neuen Wirkungskreis beibehalten.

Dr. Heinrich Rietsch, Professor für Musikwissenschaften an der Prager deutschen Universität, für das Studienjahr 1927/1928 zum Rektor dieser Universität.

Dr. Kolisko vom Teplitzer Stadt-Theater als zweiter Kapellmeister an das Prager deutsche Theater.

Prof. Hinze-Reinhold, der hervorragende Klavierpädagoge und Direktor der staatl. Musikschule in Weimar, wird von seinem Posten als Direktor zurücktreten, um lediglich pädagogisch an der Anstalt wirken zu können.

Prof. Dr. Hans Joach. Moser zum Direktor der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik anstelle des in den Ruhestand getretenen Prof. Thiel.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Entgegnung.

In der „Darmstädter Zeitung" Nr. 153 vom 4. Juli 1927 bespricht ein Herr St. mehrere Hefte der „Zeitschrift für Musik" und erklärt sich dabei nicht einverstanden mit meinem Musikbericht in Heft 5, 1927 (Seite 308 ff). Es bleibt dem Herrn selbstverständlich unbenommen, anderer Meinung zu sein. Dieselbe Freiheit behalte ich mir aber auch seiner und etwaiger anderer in der Ortspresse geäußerter Kritik gegenüber vor. Es geht doch nicht an, von irrigen Vorstellungen zu reden, da wo die Dinge einfach ohne Lokalpatriotismus bei dem Namen genannt werden, der ihnen gebührt, und es erfordert schließlich auch ein besonderes, meinem eigenen Gewissen unterstehendes Verantwortungsbewußtsein, wo es sich darum handelt, an der „Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik" mitzuarbeiten und nötigenfalls auch für die im Sinne einer Vertiefung des deutschen Volkstums für richtig erkannte Musikpflege zu kämpfen. — Eine grob fahrlässige Sinnverschärfung, wie sie sich in der Besprechung des Herrn St. durch Gleichstellung eines „ausschließlich" mit meinem „fast ausschließlich" findet, sollte doch aber unbedingt vermieden werden. Dr. Werner Kulz.

Mandyczewski-Festschrift. Dem bedeutenden österreichischen Musikhistoriker Hofrat Dr. Eusebius Mandyczewski wurde anläßlich seines siebzigsten Geburtstages am 18. August eine Festgabe überreicht. Um den Herausgeber der Gesamtausgabe der Werke von Brahms, Haydn und Schubert würdig zu feiern, enthält die Festschrift folgende Beiträge: Dr. Ernst Kraus, Vizepräsident der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien „Geleitwort"; Prof. Dr. Wilhelm Altmann, Berlin „Ein unveröffentlichter Brief Otto Nicolais an seinen Vater"; Otto Erich Deutsch, Wien „Zur Erforschung eines Schubertschen Liedfragmentes"; Prof. Dr. Rudolf Ficker, Innsbruck „Der Trumpetta-Introitus von Johannes Franchois de

Gemblaco (um 1400)"; Prof. Dr. Wilhelm Fischer, Wien „Wort und Ton bei Bach und Schubert"; Musealdirektor Dr. Josef Mantuani „Der Orgelbauer Franz Xaver Krizman"; Dr. Erich H. Müller, Dresden „Unbekannte Briefe Joseph Haydns an Artaria"; Prof. Dr. Rudolf Schwartz, Leipzig „Zum Rondo der Beethovenschen Klaviersonate op. 22"; Dr. Th. W. Werner, Hannover „Mitteldeutsche Klaviermusik aus dem Beginn des XVIII. Jahrhunderts"; Musikalische Gaben steuerten bei: Adolf Busch: Siebenstimmiger Canon; Dr. Hans Gal: Spruch von Goethe; Prof. Dr. Heinrich Rietsch, Prag: Vorspiel für Klavier; Hofrat Prof. Franz Schmidt, Wien: Fragment für Orgel. Mit kleineren Beiträgen sind vertreten: Hofrat Prof. Dr. Guido Adler, Wien, Generalmusikdirektor Fritz Busch, Dresden, Kammersängerin Gertrude Foerstel-Links, Wien, Prof. Ferdinand Foll, Wien, Musikhistoriker Dr. Theodor Frimmel, Wien, Dr. Wilhelm Furtwängler, Berlin, Prof. Hermann Graedner, Wien, Prof. Dr. Angul Hammerich, Wien, Prof. Dr. Felix von Kraus, München, Prof. Dr. Robert Lach, Wien, Direktor Franz Schalk, Wien, Hofrat Julius Schlosser, Wien, Prof. Leone Sinigaglia, Cavoretto und Dr. Felix von Weingartner, Basel.

— Es verdient besonders hervorgehoben zu werden, daß der unter der Leitung von Prof. Fr. Mayerhoff stehende Chemnitzer Kirchenchor zu St. Jacobi, der anläßlich der Tagung für evangelische Kirchenmusik dreimal im Rahmen der internationalen Musikausstellung in Frankfurt a. M. sang, für den verhinderten Thielschen Berliner Chor einsprang, und binnen kürzester Zeit auch künstlerisch reisefertig zu sein hatte. Wer den Chor kennt, wundert sich über den großen Frankfurter Erfolg — uns liegen die Kritiken vor — zwar nicht, freut sich aber, daß dem Chor und seinem ausgezeichneten Leiter wieder einmal — und sei es nur durch Zufall — Gelegenheit geboten war, wie anläßlich des Chemnitzer Tonkünstlerfestes vor einem Jahr, bei einer besonderen Gelegenheit und an weit sichtbarer Stätte seine erlesene Kunst offenbar machen zu können.

— Waldemar von Baussnerns 7. Sinfonie (Die „Ungrische") wird im Rahmen der Internationalen Musikausstellung in Frankfurt am Main anläßlich der Festwoche des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer unter Leitung des Komponisten zur Aufführung gelangen.

— Polyxene Mathêy-Roussopoulos eine Schülerin von Prof. Weinreich (Leipzig) und Leonid Kreutzer gab in einer Anzahl mitteldeutscher Städte Klavierabende mit vorwiegend klassischen Programmen (Bach-Beethoven-Brahms), und errang außergewöhnliche künstlerische Erfolge.

— Die Wiener Volksoper plant ein 50 Abende umfassendes Gastspiel in Rumänien.

— Den Höhepunkt der Künstlerkonzerte in Karlsbad bildete das Auftreten des brillanten Klaviervirtuosen Anton Bilotti, der im Rahmen eines außerordentlichen Sinfoniekonzertes des Kurorchesters unter GMD. Robert Manzer wirkte.

— John Gays „Bettler-Oper", die in einer Neubearbeitung F. Austins in London mehr als 1200 Aufführungen erlebte, wird demnächst vom Verlag B. Schotts Söhne, der sämtliche Rechte erworben hat, in einer Einrichtung für die deutschen Bühnen herausgebracht.

— Vollmöllers „Mirakel" mit der Begleitmusik Engelbert Humperdincks wurde in Prag durch Max Reinhardt und ein internationales Ensemble dreimal hintereinander aufgeführt; doch entsprach weder die Aufmachung noch der Erfolg des Werkes den großen Erwartungen. E. J.

— Durch die Opernschule des tchechischen Staatskonservatoriums in Prag gelangte Strawinskis Oper „Mavra", zur Prager Erstaufführung.

— Die zweite Aufführung von Bachs „Kunst der Fuge" wird am 19. September in Hamburg mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von Gustav Knak stattfinden. Auch hier wird wie bei der Uraufführung in Leipzig die Bearbeitung von Wolfgang Graeser zugrunde liegen.

— Die Sowjetregierung hat einen Preis von 6000 Rubeln für eine abendfüllende Oper revolutionären Inhalts ausgesetzt, die als Festspiel bei den kommenden Feiern des 10. Jahrestages der Revolution ihre Uraufführung erleben soll. Außerdem stiftete die Regierung noch Preise von 600, 300 und 200 Rubel für „revolutionäre sinfonische Werke". Man läßt es sich in Rußland wirklich sauer werden, um revolutionäre Musik zu züchten, denn bis jetzt ist es noch nicht weit damit her, wie eine unlängst aufgeführte „bolschewistische" Oper „Soldat Iwan" von Kortschmarew bewies, deren harmloser Text von einer braven, in Rimski-Korsakowschen Bahnen wandelnden Musik begleitet war. Was sich die Russen unter revolutionärer Musik vorstellen, dürfte ihnen selbst nicht klar sein.

— Auch die italien. Oper befindet sich in einer starken Krise. Die Stagioni, vor dem Kriege etwa 300 an der Zahl, jetzt nur noch über 100, leiden trotz Subventionen fast alle unter erheblichen Defiziten.

— Das Bostoner Sinfonieorchester unter Kussewitzky brachte kürzlich ein Orchesterwerk mit dem mysteriösen Titel „Fliwer 10000000" zur Aufführung. Die leise Ahnung, die uns beim Lesen der amerikanischen Zehnmillionen-Ziffer überfällt, trügt nicht. Wir haben es mit nichts weniger als der musikalischen Lebensbeschreibung des zehnmillionsten Exemplares einer Ford-Automarke zu tun, dessen Herstellung bis zur Ingebrauchnahme mit „amerikanischem Geist" geschildert wird. Wie es sich gebührt, wurde das Stück besonders lebhaft beklatscht. Welch herrliche Verwandlungsmöglichkeiten der Musik! Denn wie viele „Jubiläen" gibts hier zu feiern!

— In Zürich fand eine, dem Schaffen Ottmar Schoecks gewidmete Woche statt.

Die Verlage N. Simrock und Bote & Bock in Berlin haben auf der Genfer Ausstellung den Grand Prix erhalten.

Von Pohls berühmter, unvollendet gebliebener Haydn-Biographie ist bei Breitkopf & Härtel nunmehr der 3., das Werk abschließende Band aus der Feder des Wiener Musikhistorikers Hugo Botstieber erschienen.

Am 20. August jährte sich zum 100. Mal der Geburtstag von Joseph Strauß, dem mittleren der drei Brüder Strauß. Wir werden darauf noch zu sprechen kommen.

Aus der Sammlung Heyer in Köln werden Musiker-Bildnisse in Berlin W 35, Lützowstraße 82, am 12. und 13. September versteigert Der Katalog von K. E. Henrici und L. Liepmannssohn enthält 729 Nrn., darunter zahlreiche Seltenheiten besonderer Art.

Die Freiberger III. Tagung für deutsche Orgelkunst findet nunmehr endgültig vom 2.—7. Okt. statt.

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy

The season is nearing its end. Diese Londoner Juni-Phrase bezieht sich zuvörderst auf Covent Garden. Man hat da fortgeplätschert, solange man Aufmerksamkeit und Interesse des operuliebenden Publikums wachhalten konnte, und erst als nach der Premiere von „Turandot" die Teilnahme zu erlahmen anfing, dachten die dirigierenden Damen endlich ans Zusperren. Im Verlauf ihres achtwöchigen Opernregimentes hat es sich aber auffallend herausgestellt, daß unsere sportlichen Damen denn doch nicht zur Leitung einer großen Oper taugen. Auf diesen Sport hatten sie sich in ihren jüngeren Jahren doch nicht genügend trainiert. — In einer schwachen Stunde von mehrfach unangenehmen Erfahrungen, die die Tagespresse freiwillig und kostenlos vermittelte, legten sie ihre Demission auf den Operntisch, und sagten anstatt au revoir 1928 — einfach: jamais, dreimal wiederholt.

Den eigentlichen Sturz des Frauen-Regimes brachte die verunglückte Aufführung von Meyerbeers „Hugenotten". Die beiden weiblichen Opernlehrlinge trieben auch hier eine gewisse Art oder Abart von Opernsport und ließen diese einst populäre Oper in italienischem Gewande unter dem Titel: Gli Ugonotti erscheinen. Ungenügende Proben, falsche Besetzung, das italienische Idiom und das teilweis Antiquierte in musikalisch und dramatischer Beziehung ließ eine höhere Stimmung im Publikum kaum aufkommen. Am folgenden Morgen fand man eine zweite Walpurgisnacht in der gesamten Tagespresse. Es war ein förmliches Federgemetzel. Alles Unzulängliche der Aufführung wurde unbarmherzig bloßgestellt, und wuchtig wurden kritische Hiebe ausgeteilt, die der Damenwirtschaft den gebührenden Garaus machten. Mit richtiger Besetzung, entweder deutsch oder französisch — ersteres vorgezogen — dürften die altehrwürdigen Hugenotten noch immer in London auf großen Erfolg rechnen. —

Als letzte Trumpfkarte wurde endlich Puccinis „Turandot" ausgespielt. Unglücklicherweise erzielte diese Oper bloß einen Ausstattungserfolg. Der Turandot-Stoff eignet sich einfach nicht für Opernzwecke. Man hat es mit dem Drama Turandot vor Jahren einigemal versucht und immer wieder mußte es abgesetzt werden, weil das Publikum die Handlung instinktiv ablehnte. Der von Grau-

(Fortsetzung auf Seite 532)

samkeiten strotzende Stoff eignete sich ganz gut als Material für ein großes Ausstattungsballett, nicht aber für eine den Abend füllende Oper. Die Musik, die sich mehr chinesisch gibt, als sie wirklich ist — vielleicht besser so — bewegt sich mit ihrem stets gehäuften Raffinement wohl auf modernen Höhen, in Puccinischem Sinne. Geschlossene Nummern gibt es keine und das einzige Effektvolle liegt in den Chören. Florence Easton, die von der Metropolitan Opera in New York kam, sang die Titelrolle. Die Partie ist keine eigentlich große, trotzdem jedoch sehr anstrengend, da sie sich immer in den höchsten Stimmregionen bewegt. Miß Easton rechtfertigte ihren Ruf und zog sich mit allen Ehren aus der grausamen Affäre. Mit edler Stimme und echt dramatischem Spiel stattete Lotte Schöne die Rolle der Liú aus. Und der rätselgewandte Calaf lag in den Händen von Francesco Merli, dessen Tenor nur zu oft auf eine harte Probe gestellt wurde. Die Inszenierung war ganz fabelhaft: etwas, dessen wir seit Jahren in Covent Garden ziemlich entwöhnt waren. So kann man nur ausstatten, wenn viel Geld zur Verfügung steht. Und das war das Einzige, was der Damenherrschaft nachzurühmen bleibt. Vincenco Bellezza dirigierte con amore. Das diesjährige Defizit soll angeblich nicht sehr groß sein. Noch soll nicht unerwähnt bleiben, daß in den Rahmen des diesjährigen Spielplanes Verdis „Il Trovatore" nicht recht hineinpaßte. Das haben nun wieder die Ladies gemacht, die jedenfalls in ihrer Jugend ein Potpourri aus dem Troubadur spielten und sich wahrscheinlich die berühmten Melodien wieder auffrischen wollten. Glanz und Adel in diesen melodientriefenden Opernabend brachten zwei deutsche Sängerinnen, deren Leonora (Frida Leider) und Azacena (M. Olczewska) noch sehr lange in angenehmer Erinnerung bleiben werden.

(Fortsetzung auf Seite 534)

Pekuniär ungleich besser sind unsere komischen Opern daran, die wir hierzulande als Musical Play ausgeben. Von dem halben Dutzend, die das Feld gegenwärtig beherrschen und sonach ihre Zugkraft beweisen, stehen zwei davon auf ausnehmender Höhe. „The Vagabond King" mit Rudolf Frimls Musik, füllt das Winter Garden Theatre seit Wochen und verspricht denst ets heißersehnten „long run." Friml ist ein feiner erstklassiger Melodiker, den die hiesige Aufführung jüngst in gerechtes Entzücken versetzte. Er schreibt sehr vorteilhaft für die betreffenden Stimmen und seine Instrumentation steht auf der Höhe der Zeit. Auch er, wie Puccini im Turandot, gestaltet die Chöre, die auch hier eine Hauptrolle spielen, besonders effektvoll. Mr. Russell Janney, der bedeutende New Yorker Geldmann kam nach London, um zu zeigen, daß Massenaufzüge auch massenhaft besetzt sein müssen. Mit einem aus neunzig Personen bestehenden bestgeschulten Chor kann man schon etwas zeigen. Und so schloß er sich der alten Theorie von Heinrich Laube, dem einstmaligen Direktor des Wiener Burgtheaters an, der da sagte: „Man muß das Geld zum Fenster hinauswerfen, damit es durch die Türe wieder hereinkommt." Das andere Zugstück „the Dessert Song" kommt zur Abwechslung wieder einmal aus Amerika und hat ebenfalls die Musik von einem Deutschen — Siegmund Romberg. Wir erleben zum soundsovielten Male wieder eine romantische Handlung, deren Naivität nur zu oft zum Lächeln zwingt. In der Hauptszene sollen Vater und Sohn ein Säbelduell ausfechten. Der Sohn, als Geforderter, verweigert den Zweikampf und retourniert mit erheuchelter Großartigkeit das Schwert. Während dieses ganzen Vorganges erkennt der Vater seinen einzigen Sohn nicht. Das ist denn doch mehr als stark und zeigt, wie Librettisten heutzutage auf die Naivität des Publikums spekulieren. Zum Glück ist das große Publikum im Drury Lane Theater auch wirklich so beschaffen, und nimmt die Neuheit mit großem Gefallen auf. Die Besetzung der Hauptrollen ist glänzend und die Ausstattung wird in vier Zahlen ausgesprochen. Am besten fahren dabei unsere Musikalienhandlungen, wo Potpourris und Einzelgesänge stürmisch begehrt werden. In jedem Hause, wo ein Klavier steht — und wo steht keines! — müssen diese musikalischen Wohltaten gründlich genossen werden. —

Wir haben jetzt in London ein Streichquartett, das sich sehr bescheiden „The Virtuoso Quartet" nennt. Der Primarius ist eine ganz junge Dame. Man sieht somit, daß Damen auch auf anderen musikalischen Gebieten wimmeln! Dagegen haben sich drei wahrhafte Virtuosen zusammengefunden, die sich keineswegs Virtuoso-Trio nennen. Dieses

(Fortsetzung auf Seite 536)

wirkliche Trio, bestehend aus: Cortot, Thiband und Casals bewiesen sehr deutlich im Palladium — ein Vaudevillen Etablissement — daß sie der Virtuosengilde angehören. Nur in äußerst seltenen Fällen zeigten sie Unterordnung. Warum sollten sie das auch tun? — sie sind das eben nicht gewöhnt. Die drei Virtuosen sind jedoch in London derart populär, daß Wochen vorher das riesengroße Palladium ausverkauft war. Derartige Strömungen sind gegenwärtig in London aber sehr vereinzelt. Wer als Künstler in London keinen Namen hat, der hat auch kein Publikum.

Jahrhundertfeier des Hamburger Stadttheaters.

In einer „Deutschen Operwoche" feierte man den Tag, da vor 100 Jahren der Musentempel an der Dammtorstraße, das „Stadttheater", damals eigentlich mehr der Kunst Thalias als Polyhymnias, die jetzt ausschließlich darin herrscht, geweiht, zum erstenmal seine Pforten öffnete. Für die hamburgische Theaterkultur war die Errichtung eines würdigen neuen Kunsttempels gewiß ein hochbedeutendes Ereignis, da es der traditionellen Kunstpflege einen würdigen Boden und Rahmen gab. An sich freilich war Hamburgs Theaterkultur, die bekanntlich mehr als einmal an erster Stelle in Deutschland stand, erheblich älter, so daß der Bau des neuen Theaters eigentlich mehr geschichtliche als künstlerische Bedeutung hatte. Man braucht nur daran zu erinnern, daß Hamburg das erste stehende Operntheater als Pflegestätte einer erstrebten Deutschen Oper errichtete, oder an das erste deutsche Nationaltheater, das zwar ein rasch versunkener Traum blieb, und an Lessings Hamburgische Dramaturgie. Kurz, die alte Hansestadt ist alter Theaterkulturboden, und wenn auch die Kunst hier fortgesetzt mit allerlei Stürmen zu kämpfen hatte, die eine ruhige, planmäßige Entwicklung hinderten, so ist dabei in Betracht zu ziehen, daß das Theater hier stets Privatunternehmen war, ganz auf die Opferwilligkeit der Bevölkerung angewiesen, die indessen allein nicht ausreichte, die Kosten der Kunstpflege dauernd zu tragen.

Wie es stets ein paar kunstfreudige Bürger waren, die das Schifflein der Kunst flotthielten, so war auch von dieser Seite der Bau des neuen Theaters beschlossen, als das alte Ackermannsche Theatergebäude, das nach Schröders Tod wieder einmal zur Pacht ausgeboten war, altersschwach und unzulänglich geworden war. Nach Schinkelschen Plänen wurde das neue, mit seinen 2800 Plätzen für eine damals 110000 Einwohner zählende Stadt recht pompöse Haus auf dem sogenannten Kalkhof an der Dammtorstraße erbaut und am 3. Mai 1827 mit

(Fortsetzung auf Seite 538)

Goethes Egmont eröffnet. Die ersten Jahrzehnte waren durchaus keine Glanzzeit, die Direktionen wechselten rasch, ohne staatliche Zuschüsse, wie andere Theater sie bezogen, auszukommen, war auch bei der höchsten Anteilnahme der Bevölkerung kaum, oder nur auf Kosten der Kunst, möglich und der Niedergang der Bühne vollzog sich unaufhaltsam. Erst die Direktion Hermann (1871) bedeutete einen erfreulichen Umschwung; nach einer finanziellen Neuordnung gestützt auf einen von Hamburger Theaterfreunden zusammengebrachten Subventionsfonds, begann wieder eine künstlerische Ära, hervorragende Kräfte wurden neu gewonnen, darunter Franziska Ellmenreich von Hannover. Nach fast 50jährigem Bestehen des Hauses machte sich dann auch der Wunsch geltend, ein gutes, würdiges Theatergebäude zu besitzen; man entschloß sich für einen Umbau unter Wahrung des Schinkelschen Gedankens, das erforderliche Kapital wurde durch Bildung einer Aktiengesellschaft zusammengebracht. Das neue Haus wurde an Bernhard Pohl, genannt Pollini, für 12000 Thlr. jährlich verpachtet, die Stadt gewährte in versteckter Form einen Zuschuß, indem sie Steuern und Abgaben erließ und Gas und Wasser kostenlos lieferte, und am 16. Sept. 1874 wurde das Theater mit Wagners Lohengrin neu eröffnet. Die Ära Pollini bedeutet eine Glanzzeit des Hamburger Theaters; in erster Linie Geschäftsmann, faßte er auch in diesem Sinne die Kunst an. Er wirtschaftete großzügig, mit großen Mitteln, und gestaltete seine Bühne durch das damals beliebte Starsystem und großartigen Wagner-Aufführungen wieder zu einem führenden, erstrangigen Kunstinstitut; das Schauspiel verwies er dabei fast gänzlich in das ihm ebenfalls gehörende Altonaer Stadttheater, und von dieser Zeit an hat man das Hamburger Theater mehr als eigentliches Opernhaus zu betrachten. Künstler vom Range eines Weingartner, Gustav Mahler, Josef Sucher, Rosa Sucher, Katharina Klafsky, Eugen Gura gehörten dieser Oper an, neuentdeckte Sterne wie Heinrich Bötel wurden im Dienst des Theaters an andere Bühnen „versandt". Aber trotz aller Geschäftstüchtigkeit kam auch dieser Kaufmann des Theaters auf die Dauer nicht ohne einen Zuschuß aus, der ihm dann 1878 zum erstenmal in Höhe von 30000 M. von der Stadt gewährt wurde. Auf Pollini folgte 1897 die Direktion Bittong-Bachur an die Namen wie Edyth Walker, Pennarini, Birrenkoven, Fleischer-Edel geknüpft sind; als Kapellmeister waltete Gustav Brecher; aus dieser Glanzzeit ragen als am bemerkenswertesten die Richard Straußschen Erstaufführungen hervor. Mit Dr. Löwenfeld zieht dann 1912 ein ganz nach künstlerischen Gesichtspunkten wirkender Theaterleiter ein; seitdem tritt an die Stelle des Starsystems die gepflegte Ensemblekunst, das szenische Problem tritt in den Vordergrund, ein Gebiet, auf dem Löwen-

(Fortsetzung auf Seite 540)


Ernst Licht
Neue Lieder aus dem
Kleinen
Rosengarten
von Hermann Löns
Gesang mit Klavier

feld führend war. Die Ungunst der Zeit und der frühe Tod (1921) dieses bedeutenden Künstlers hat seinen künstlerischen Absichten leider kein volles Auswirken ermöglicht. Den beschrittenen Weg verfolgt der Nachfolger Löwenfelds, Leopold Sachse. Das bedeutendste Ereignis der neueren Zeit ist der Umbau des veralteten Bühnenhauses 1925/26, und die Ausstattung mit einem, den neuesten technischen Fortschritten entsprechenden, zeitgemäßen Bühnenapparat.

Wie oben gesagt, feierte man das festliche Ereignis des hundertjährigen Besitzes unseres Opernhauses mit einer „deutschen Woche", also mit Aufführungen einer Reihe deutscher Opern, und zwar: Zauberflöte, Walküre, Fidelio, Tote Stadt (die seit ihrer Hamburger Uraufführung sich im Spielplan behauptet), Stradella, Zar und Zimmermann, Iphigenie auf Tauris, und Frau ohne Schatten, also durchweg bekannten Repertoiropern, auf die näher einzugehen sich hier erübrigt.

Die Beethoven-Feiern, die in der üblichen Sinfoniekonzertform abliefen und nur die bekannten bewährten großen Konzertwerke brachten mögen, nur als festliches Ereignis erwähnt werden. Es gab sämtliche Sinfonien nebst wesentlichsten Ouvertüren, die Missa solemnis, das Violinkonzert (Albert Spalding) und das Klavierkonzert Es-Dur (Lamond), unter Dr Mucks genialer Direktion. Daß es sich hierbei um künstlerisch erstrangige Aufführungen und somit um ein wahrhaftes „Fest" handelte, versteht sich von selbst.

Bertha Witt.

Musikberichte

PRAG. In den Tagen vom 3. bis 6. Mai fand hier ein polnisches Musikfest statt. Veranstalter desselben waren die tschechische Philharmonie und der tschechische Kunstverein. Die Veranstaltungen des Festes umfaßten ein Sinfoniekonzert, einen Kammermusikabend, einen polnischen Liederabend, ein Chorkonzert, eine Ballettaufführung im tschechischen Nationaltheater und einen Vortrag über polyphone ältere polnische Musik. Ausführende waren die tschechische Philharmonie, das böhmische Streichquartett, das Ševčik-Lhotsky-Quartett, die tschechische Pianistin Kurz-Stepan und die polnischen Künstler Hubermann (Violine), Dubiska (Violine), Korwin-Szymanowska (Gesang), Grafczynska (Vortrag) und Fitelberg (Dirigent). Als der be-

(Fortsetzung auf Seite 542)

deutendste moderne polnische Tonsetzer erwies sich Szymanowski, während sich die übrigen modernen polnischen Tonsetzer, soweit sie bei diesem Musikfeste zu Gehör kamen, vorwiegend als Nachahmer oder stark konservativ orientierte Musiker zu erkennen gaben.

Im Juni gab es wieder einmal in unseren beiden Operntheatern Premierenrummel. Das tschechische Nationaltheater brachte Puccinis „Turandot", das deutsche Theater Kreneks „Jonny spielt auf" zur tschechoslowakischen Uraufführung. Hier war Alexander Zemlinsky der geniale musikalische Interpret, dort Kapellmeister Brzobohaty, der einstige engere Kollege Zemlinskys an der Wiener Volksoper.

Puccinis „Turandot" nähert sich in ihrem Stile wieder auffallend der Richtung der großen Oper. Schon die prachtvollen, eng mit der Handlung verbundenen Chöre weisen in ihrer reichen Verwendung darauf hin. Musikstilistisch in melodischer und harmonischer Hinsicht ist Puccini in „Turandot" seiner früheren Schreibweise im allgemeinen treu geblieben, wenn auch manche Einzelheiten, namentlich in der freieren harmonischen Satzweise, bekunden, daß der große italienische Operist der neuzeitlichsten Tonkunst nicht fremd und taub gegenüberstand. Auffallend ist in der „Turandot"-Musik die charakteristische Verwendung primitiver exotischer Volksmusikelemente und vielleicht damit zusammenhängend auch die Bevorzugung der geraden Taktarten. Die Instrumentation des Werkes ist ebenso stimmungsvoll wie ausdrucksreich und dem Milieu entsprechend.

In Kreneks Tragikomödie „Jonny spielt auf", deren konfuses und jedes logischen inneren Zusammenhanges entbehrendes Libretto sich der Komponist selbst zurechtgemacht hat, liegt der Hauptton der Musik auf dem Grotesken und Jazzmäßigen. In diesen Sinne ist „Jonny spielt auf" die Oper des Rhythmus und modernen Tanzes; musikhistorisch betrachtet vielleicht der am meisten berechtigte Typus der modernen Oper, weil die moderne Zeit darin in ihren, sei es auch vorläufig noch nicht künstlerisch entsprechend geläuterten, Musikformen zum Ausdrucke kommt. Gleich im ersten Teile der Oper findet sich ein regelrechter, als geschlossene Nummer sich abhebender Shimmy; ein echter Schlager von jazzmäßiger Färbung „Leb wohl, mein Schatz!" fällt nicht minder selbständig auf. Aber auch sonst gibt es in dieser Oper Jazzklänge im Überflusse, bestimmen Jazzrhythmen ihren originellen Stil. Die Instrumentation offenbart technisches Raffinement, ist namentlich im Grotesken charakteristisch, überzeugt aber auch in den lyrischen Stimmungsmomenten und dramatischen Stellen der Oper. —ek.

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51 534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156 724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78 059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
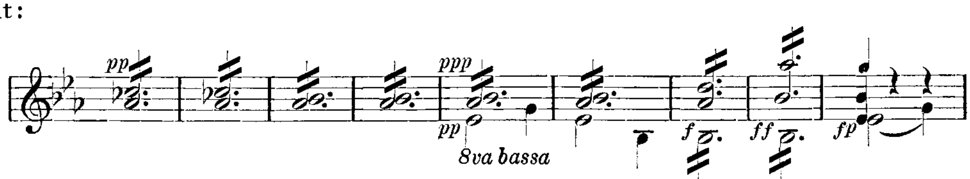
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

94. JAHRG. LEIPZIG / OKTOBER 1927 HEFT 10

Rund um die Dominante-Tonica-Stelle der Eroica herum

Von Dr. Alfred Heuß
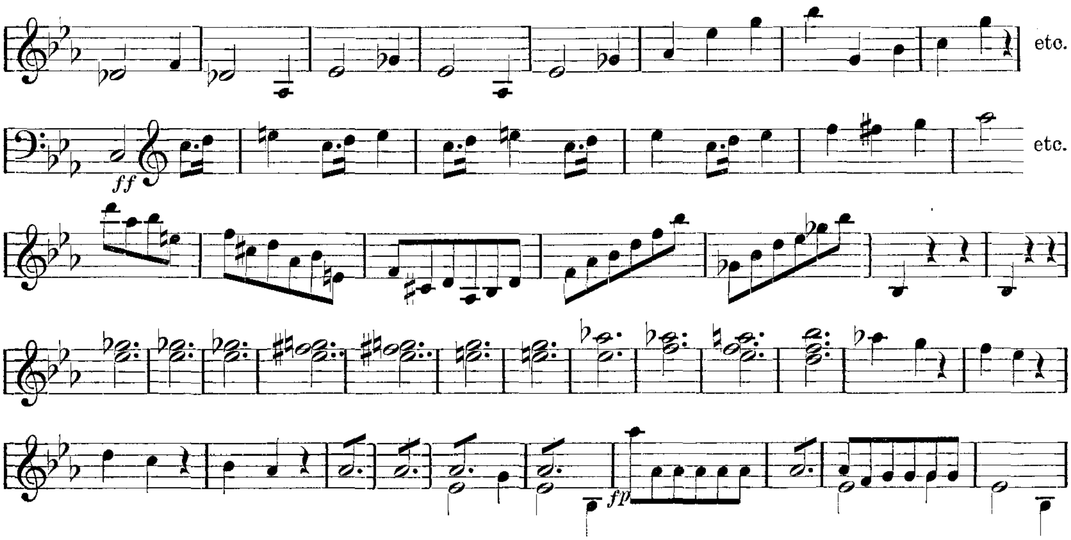
Wir sind den Lesern immer noch einen Beitrag zur Erkenntnis Beethovens schuldig, und da sich die hochgehenden Gewässer des Jubiläums allmählich etwas verlaufen haben, so sei er denn auch gegeben. Er wird allerdings ganz und gar unzeitgemäß sein, nichts mit jenem Beethoven zu tun haben, der heute so etwas wie in Acht und Bann getan ist, weil wir wieder einmal — denn gewisse Dinge wiederholen sich mit der Sicherheit von Ebbe und Flut — in rein musikalischem Fahrwasser herumpuddeln und jenen Beethoven verabschiedet haben, der, zumindestens in einer nicht unbeträchtlichen Zahl ausgeprägtester und bedeutsamster Werke, seine Musik in den Dienst allgemein menschlicher, nach heutiger Ausdrucksweise außermusikalischer Ideen stellte. Und zwar sei die Aufmerksamkeit auf jene Sinfonie gelenkt, die wie keine zweite des Meisters mit derartiger kategorischer Bestimmtheit die Forderung an den höheren und geistigen Hörer stellt, nachdenkliche Forschungen darüber anzustellen, was hinter ihrer Musik eigentlich stecke, die heroische Sinfonie, „geschrieben auf Bonaparte“, wie es in dem ursprünglichen Titel heißt. Und zwar werden wir uns nur mit einer einzigen Stelle beschäftigen, jener, die gleich bei der ersten Einstudierung unter dem Meister zu Mißverständnissen führte und dem einstudierenden Ries nach seiner eigenen Aussage beinahe eine Ohrfeige seines empörten Lehrers eingetragen hätte, jene Stelle, bei welcher, ganz am Ende des zweiten Teils und unmittelbar vor der Reprise, das Es-Dur-Hauptthema in der Originaltonart unmittelbar in die Dominante hineingespielt wird, wodurch nicht nur eine häßliche, sondern auch eine naturwidrige, die Gesetze der Harmonie aufhebende Dissonanz entsteht:



Diese Stelle ist es also, die uns, und zwar zunächst im lediglich musikalischen Sinn, beschäftigen wird, worauf dann der Versuch gemacht werden soll, sie inhaltlich zu er-

Tinte geschrieben vor, sind also sämtlich zu Hause aufgezeichnet worden, somit gerade in diesem Fall, wenigstens teilweise, wohl nichts anderes als der in der Wohnung gesiebte Ertrag der Freilicht-Tagesarbeit. In Beethovens Arbeitszimmer lagen nach zeitgenössischen Berichten Papierschnitzel u. dgl. in Unmenge herum, und diese mögen vielfach Skizzen enthalten haben, die gar nicht erst in die Skizzenbücher gelangten. Ich will damit nur sagen, daß wir auch nach dieser Seite hin den uns erhaltenen Skizzen keinen übertriebenen Wert beimessen dürfen. Hier müssen wir uns aber auch in dem Sinne begnügen, als uns nur das von Nottebohm veröffentlichte Material zur Verfügung steht, das allerdings in diesem Fall reichlicher ist als in anderen.

Der erste Satz der Eroika hat bekanntlich zwei Höhepunkte und beide weisen schärfste Dissonanzen auf. Man darf sich billig darüber wundern, daß der erste Höhepunkt, die Stelle mit der e-f-Dissonanz, erst später in den Skizzen erscheint, während das ihr unmittelbar folgende und ihr gewissermaßen entspringende dritte Thema, die E-Moll-Melodie, sich in voller Ausbildung vorfindet (s. Nottebohm S. 31, 4. System v. u.). Anders die zweite Dissonanzenstelle. Sie findet sich schon vor, als vom zweiten Teil des Satzes, der Durchführung, noch so gut wie nichts skizziert war, sollte also das letzte, das eigentliche Ergebnis der ganzen Durchführung, ferner aber das Mittel sein, um zur Reprise zu gelangen. Somit kreist gewissermaßen der ganze Satz um diese Stelle, die Arbeit an der Durchführung wird denn auch von zwei Seiten vorgenommen, sowohl von vorn als von hinten, und wie sich zeigt, bestanden die Hauptschwierigkeiten darin, den absonderlichen Höhepunkt durch eine unmittelbar ihm vorausgehende Musik zu begründen. Und hier Beethoven an der Arbeit zu sehen, dürfte jedem Musiktreibenden stärkste Teilnahme abnötigen. Die erste Skizze ist so wichtig, daß sie vollständig mitgeteilt sei;
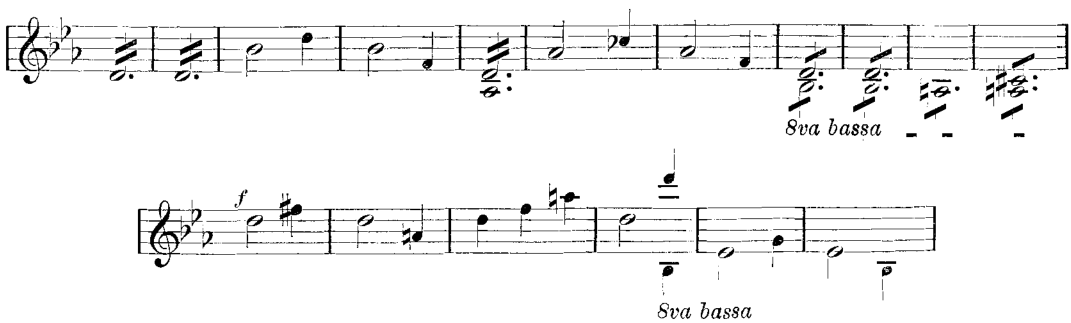


In aller Klarheit steht die berühmte Stelle nebst den zwei vorangehenden und folgenden Takten schon hier vor uns, alles andere befindet sich aber noch in recht chaotischem Zustand, ist aber trotzdem ungemein bezeichnend. Ein erster Abschnitt, in Des-Dur mit dem Thema beginnend, sollte — das etc. im 8. Takt ist von Beethoven — weitergeführt werden und offenbar irgendwo festlaufen, so daß, ff gebracht, wohl plötzlich eine in C-Dur beginnende Melodie nervösesten Marschcharakters sich einen Ausweg bahnt.

Auch diese Melodie wird in der Skizze nicht weitergeführt, das Weitere, stürmische, herunter und wieder heraufsausende Achtelfiguren, die plötzlich nach Es-Moll gejagt werden und auf der Molldominante stillstehen, mutet ebenfalls wie ein weiterer Versuch an, einen Ausweg zu suchen. Was nun folgt, ist höchst bezeichnend und eigenartig. In Es-Moll ansetzend, geht es in schweren Akkorden — rhythmisch übrigens der erste Anklang an die endgültige Fassung — und dissonanten Modulationen nicht nur nach Es-Dur zurück, sondern es wird sogar B-Dur, die Dominanttonart von Es-Dur erreicht. Unverkennbar, Beethoven ist sogar ein Stockwerk zu hoch gelangt, so daß er sich genötigt sieht, von B-Dur nach Es-Dur zurück zu modulieren — Takte 12—9 vom Ende der Skizze an —, um nun in der Dominante von Es-Dur die jedenfalls schon lange vor dieser Skizze feststehende Dissonanz auf Dominante und Tonica bringen zu können; das musikalische Manöver ist aber mißglückt, denn niemand wird, nachdem Es-Dur bereits vor der Reprise erreicht ist, sowohl die absonderliche Dissonanz noch als irgendwie notwendig empfinden noch aber den Weg in die Reprise gesperrt sehen. Vielmehr liegt er ja offen da, sogar mit dem Druck der mit stärksten harmonisch treibenden Mitteln herbeigeführten Dominanttonart B-Dur. Die Schwierigkeiten, nach der Es-Dur-Reprise zu gelangen, sind nicht durch die Dissonanzstelle, sondern bereits durch die schweren Druck-Akkorde beseitigt worden, wodurch jene unnötig geworden ist. Mit dieser Skizze war also gerade im Hinblick auf die Dissonanzenstelle nicht viel anzufangen.

Sie zeigt aber trotzdem gar manches. Zunächst eimal, daß es Beethoven für nötig hält, von es-moll wiederum nach Es-Dur zu gelangen, um von hier aus, d. h. der Dominante von Es-Dur, die Dur-Reprise zu erreichen. Der Gedanke, unmittelbar von Moll nach Dur zu übergehen, und zwar gerade mit Hilfe der naturwidrigen Dissonanz, ist ihm noch nicht gekommen und es sollte noch eine Weile gehen, bis er hier klar sah. Weiter aber ersehen wir aus dieser Skizze — und das ist zunächst noch wichtiger —, daß der Dissonanzen-Stelle verschiedene, rein musikalisch zwar noch zweifelhafte, Versuche vorangehen sollten, um die durch Zusammenklingen von Dominante und Tonica entstandene Dissonanz als letzten Ausweg empfinden zu lassen. Halten wir dies alles fest.

Der wohl nächste Versuch, der Schwierigkeiten Herr zu werden, zeigt Beethoven auf einem ganz eigentümlichen, aber ungemein vielsagenden Weg: er verabschiedet unsre Dissonanz vollständig und versucht durch ein ganz anderes Gewaltmittel, wie wir es wohl gerade auch vom rein musikalischen Standpunkt aus nennen dürfen, den Zugang zur Reprise zu erzwingen. Es ist folgender Versuch:

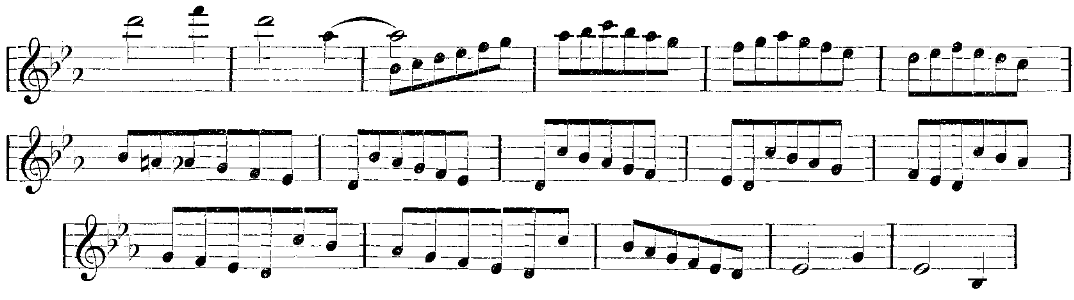


Unsre Dissonanz ist verschwunden, statt dessen findet nicht nur ein thematischer Gewalteinbruch in D-Dur statt, sondern mit diesem D-Dur soll auch der Übergang in die Grundtonart Es-Dur erzwungen und natürlich auch glaubhaft gemacht werden.

Daß dies, vor allem das letztere, musikalisch unmöglich ist, leuchtet ohne weiteres ein, wurde auch Beethoven, der neben diese Stelle sofort die andere, uns geläufige, setzte, sofort bewußt. Aber wir sehen um so klarer, worauf es ankam. Durch irgend ein ganz außerordentliches, aller Berechnung spottendes, unberechenbares Mittel sollte das Erreichen der Reprise ermöglicht werden. Das zeigt keine Skizze so unzweideutig wie diese, die eigentlich musikalisch gar nicht ernst genommen werden kann, inhaltlich aber um so offener sich zu erkennen gibt. Um einige Bemerkungen allgemeiner Art einzufügen, läßt sich gerade aus dieser Stelle ersehen, wie schwer es oft ist, ein Inhaltliches naturwidriger Art zugleich musikalisch auf eine Art zu geben, die auch den Anforderungen der Tonkunst entspricht. Der schwere Kampf, den Beethoven oft führen mußte, Inhaltliches und Musikalisches derart miteinander zu verquicken, daß beiden Teilen Genüge geschah, wird hier jedem in aller Klarheit sichtbar. Wer in diesen Dingen noch ein wenig tiefer sieht, wird vielleicht auch die Beobachtung gemacht haben, daß vom künstlerischen, hier also rein musikalischen Standpunkt aus, sehr leicht dann etwas nicht stimmt, wenn auch das Geistige noch nicht ganz in Ordnung, sowie noch nicht im Sinne der betreffenden Kunst gesehen ist. Diese Stelle gliche einer Art ziemlich plumper, auffallender und jedermann sichtbarer Überrumplung — man bemerke auch das Forte —, d. h. mittelst einer solchen würde die Reprise herbeigeführt. Wie ganz anders in der Partitur, wo sich das Vergehen in fast lautloser Stille vollzieht.

Noch ist etwa zu dieser Skizze zu bemerken, daß der Ton ces die Moll-Dominante anzuzeigen scheint, der Weg nach Es-Dur also von Es-Moll aus gesucht und erzwungen wird.
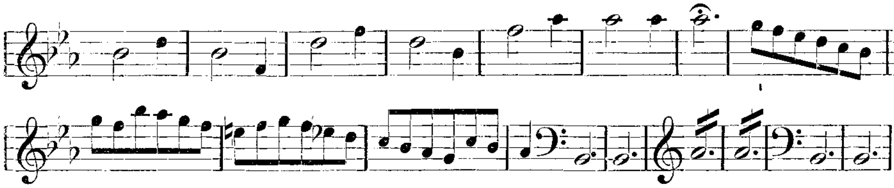
Es liegt nicht nur im Wesen Beethovens, sondern überhaupt systematischen geistigen Schaffens begründet, in den Versuchen, eine Lösung zu finden, von einem Extrem ins andere zu verfallen. Der vorige, musikalisch plumpe Versuch war mit Mitteln der Harmonik ausgeführt worden, und es lag nahe, auf diese völlig zu verzichten und es auf ganz andere Art zu versuchen. So ist wohl eine dritte Skizze zu verstehen, die ebenfalls von unserer Dissonanzen-Stelle absieht und den Übergang ohne diese herbeizuführen sucht und sich gegenüber den andern Versuchen geradezu harmlos ausnimmt. Das neue Mittel ist eine Achtel-Passage auf gediegenster und schon lange vorher gebrachter Es-Dur-Dominante, wobei das Besondere in der Verwirrung der Schlußfloskel durch Verlegung des Akzents besteht. Nach dreimal gebrachtem Hauptmotiv auf B heißt es:



Auch hier, wie man sieht, eine Art Überrumplung, die Reprise soll durch eine plötzlich eintretende Lauffigur erreicht, gleichsam durch einen Sturmangriff genommen werden, was, da ja gar keine Gefahr zu überwinden ist, natürlich ganz ausgezeichnet gelingt, es sei denn, daß ein so offenkundiges Manöver vom kritischen Gegner ohne weiteres erkannt wird und, bleiben wir im Bilde eines militärischen Angriffs, sehr bald zurückgeschlagen

würde. Diese „Lösung“ war zwar musikalisch in schönster Ordnung, im geistigen Sinn aber, weil zu harmlos und in jede gewöhnliche Sonate passend, ganz und gar nicht. Das Aufsuchen des Extrems hatte also ebenfalls zu keinem wertvollen Ergebnis geführt, und wir verwundern uns nunmehr wohl kaum, wenn Beethoven nach den vergeblichen Versuchen, die Dissonanz-Stelle durch etwas anderes zu ersetzen, wiederum zu dieser zurückkehrt. Es muß zu machen möglich sein, dürfte er, ganz wie Bach, zu sich gesagt haben. Aber er war noch immer ziemlich weit entfernt von einer Lösung.

Wieder ist der Weg, den er nun beschreitet, seelenkundlich im allgemeinen Sinn bemerkenswert. Beethoven entnimmt der letzten Skizze das Wesentliche, den Lauf, wenn auch in anderer melodischer Bildung, hält ihn aber auf und fügt ihm die Dissonanz-Stelle an. Das geschieht in der ersten großen Skizze der Durchführung, die in manchen Teilen bereits mit der Partitur übereinstimmt. Im vorletzten Teil ist der Satz nach Es-Moll gelangt, worauf — das Nähere sehe man bei Nottebohm S. 32 nach — sehr breit die Dominante ausgebreitet wird, mit einem Schluß auf einer nachdenklichen Fermate, dann folgt, doch wir wollen Beethoven selbst sprechen lassen:
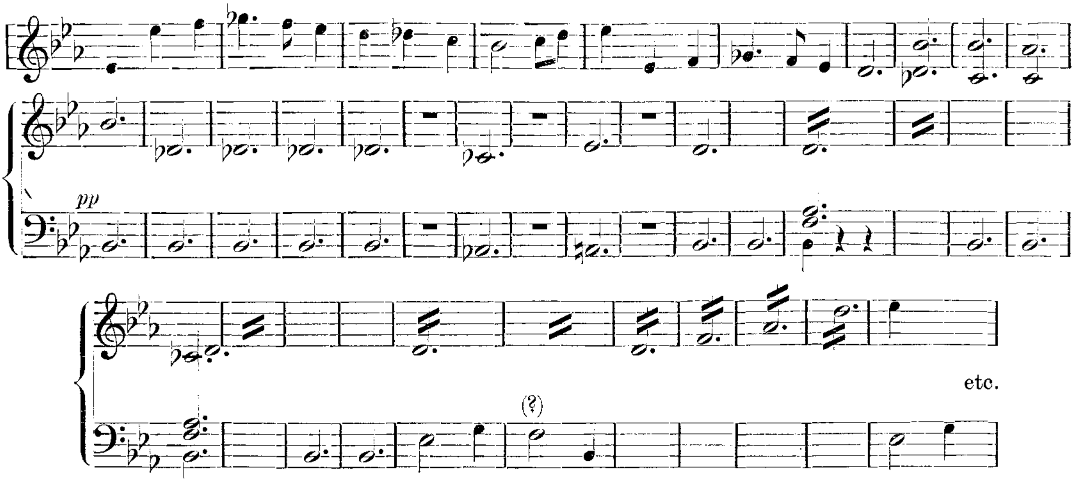


Das weitere wie in der Partitur.

Die weicher gewordene Achtel-Melodie ist uns bekannt, und zwar in doppelter Weise, erstens als solche, dann aber, was in diesem Zusammenhang noch wichtiger ist, aus der allerersten Skizze in harmonischer Beziehung. Beethoven verfällt in diese zurück, indem er, nur viel ausgesprochener, die Dominantseptime auflöst und zwar in die Dur-Tonart, so daß, wir brauchen uns nur zu wiederholen, die ganze Spannung gelöst ist und sich die Dissonanzstelle, trotz nunmehriger sorgfältiger und nochmaliger Vorbereitung, sich als im inneren Sinn ganz unnötig zu erweisen scheint. Scheint! Denn diese Skizze zeigt trotzdem einen ganz erheblichen Fortschritt, weil sie nichts mehr und nichts weniger als eine Kritik der Achtelfiguren der vorletzten Skizze gibt. Sagten wir nicht, daß diese Dur-Achtel nichts als eine zwar stürmische, aber doch allzu durchsichtige Überrumpelung eingeschätzt würden? Nun, jetzt fällt Beethoven selbst diese Kritik: er läßt die Achtelfigur nicht in Es-Dur ausmünden, sondern hält sie urplötzlich in der Dominante an, die „Überrumplung“ ist zu rechter Zeit erkannt worden, erledigt sich hiermit, sodaß nunmehr für die Dissonanzen-Stelle doch ein innerer Grund vorhanden ist, ein um so stärkerer, als sich ja wiederum ein Weg, zur Reprise zu gelangen, als trügerisch erwies. War also die Lösung wirklich gefunden? Nein und nochmals nein! Denn mochte die Achtel-Figur auch aufgehalten und beiseite geschoben werden, sie hatte Es-Dur so vollkommen deutlich ausgesprochen, daß dieses vom klügelnden Verstand wohl wegdisputiert werden konnte, aber schließlich doch — gespielt worden war. Mit Sophismen begnügt sich ein Beethoven nicht, mit der Lösung war es also wieder einmal nichts.
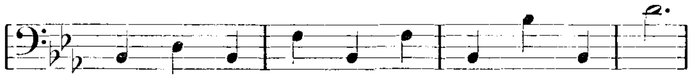
Aufs neue dachte der, ach so ganz und gar nicht fixe Meister nach, wohl lange, lange. Das Es-Dur vor der Reprise muß weg, das war die große Erkenntnis, die ihm nach seinen mühseligen und mißglückten Versuchen endlich kam. Es-Dur verdirbt die ganze Entwicklung, ist denkbar fehl am Orte, weil es ja bereits die Erfüllung bringt. Folglich darf vor der Dissonanzenstelle so wenig als möglich der Eindruck von Es-Dur er-

weckt werden, sondern möglichst entlegene B-Tonarten nach der Unterdominantstelle sind einzig am Platze. Das Problem muß auch ein harmonisches sein, die Ausschaltung des Harmonischen wie in den letzten Skizzen hat sich gerächt. Allerdings wird dann die Sturmfigur, die Es-Dur-Töne zumindestens berührt, wegfallen müssen. Vielleicht schweren Herzens — denn das Gesagte sind etwa die Erwägungen Beethovens gewesen — hat sich der Meister dazu entschlossen. Also, der Harmonik mußte wieder ihr Recht werden, mit Motivik allein ließ sich nicht auskommen. Und jetzt beschäftige man sich mit der folgenden Skizze:



Wir sehen hier mit fast nüchterner Klarheit: Es-Moll soll so scharf als möglich ausgeprägt werden, weshalb das in Es-Moll gebrachte dritte Thema die letzte melodische Äußerung vor dem Höhepunkt zu sein hat. Das ist aber nur das Eine. Man vergleiche diese Skizze mit der ersten, um zu erkennen, welch' weiten Weg Beethoven in der harmonischen Behandlung der ganzen Stelle zurückgelegt hat. Auch in der ersten Skizze wird Es-Moll erreicht, aber unsicher, ohne Nachdruck eingeführt. Weiterhin arbeiten beide Skizzen mit harmonischen Mitteln unter Verwendung punktierter halber Noten. Während aber einst mit stärkster treibender Kraft in die Höhe moduliert wurde und zwar mit Überdruck, so daß sogar B-Dur erreicht wird, herrschen nunmehr gerade umgekehrte Verhältnisse. Das Unterreich von Es tut sich auf, As-Moll nach einem B-Moll-Akkord — durch den der Ton d in der Dominante von Es-Moll ausgelöscht wird — lagert sich, und wenn jetzt nach dem B-Dur-Akkord als der Dominante sowohl von Es-Dur als Es-Moll moduliert wird, moduliert werden muß, so herrscht nunmehr kein Zweifel mehr, daß es sich nur um die Dominante von Es-Moll handeln kann, was durch das ces als der Dominantnone von Es-Moll immerhin noch unterstrichen wird. (In der Partitur hat dann Beethoven das Mollgeschlecht noch stärker betont.) Warum fand aber auch diese Skizze keine oder nur teilweise Gnade? War nicht endlich einmal alles Wesentliche in Ordnung? Wieder blitzt das kritische, von unheimlichem Feuer erleuchtete Auge des Meisters auf. Waren denn seine früheren Bemühungen, durch erregte Motive — die 8tel-Läufe — einen Ausweg zu finden, als solche und vom Vorwurf aus gesehen, fehl am Orte gewesen, und ging es in der jetzigen Skizze nicht ziemlich ruhig zu? Herrschte dämonische Kraft? Das war alles zu verneinen. Mit den früheren Mitteln war aber vor allem vom rein musikalischen Standpunkt aus nichts anzufangen. Was war zu tun?

Und jetzt betrachte man sich die folgende Skizze (S. 35), d. h. die Partitur selbst. Zwischen der Es-Moll-Melodie und der Stelle mit den punktierten halben Noten greift ein neuer, in der ersten großen Skizze zur Durchführung zwar angedeuteter Teil ein, der eine ganz neue Eingebung aufweist, die Verbindung des Hauptmotivs mit einem herkulischen Baßmotiv, was einer im ganzen Satz noch nicht gleichkommenden dämonischen Kraft- und Energie-Äußerung entspricht. Auch das Baßmotiv:



hängt mit dem Hauptmotiv innerlich zusammen, ist gewissermaßen seine sichtbare Kraftäußerung, das Hauptthema wird also ungeheuerlichst gesteigert. Und nun haben wir einzig noch zu fragen: Gelingt es dieser dämonischen, alle Kräfte wie auf einen Punkt gerichteten Anstrengung nicht, einen Ausweg zu finden, einen Ausweg aus der mit allen Mitteln harmonischer Kunst festgelegten Es-Moll-Tonart, gelingt dies nicht, dann sind alle natürlichen Kräfte erschöpft, und es hilft nur eines vor der drohenden Katastrophe, ein Mittel ungesetzlicher Art. Der Hörer muß fühlen, daß alle Möglichkeiten erschöpft sind, er muß es auch fühlen aus der furchtbaren, innersten Erregung, die der Dominante-Tonica-Stelle unmittelbar vorangeht. Und jetzt sind wir dort angelangt, wo wir uns mit dem Satz und unserer Stelle von neuem zu beschäftigen haben.

(Schluß folgt)

Regers „Sinfonietta“

Von Dr. Hermann Grabner, Leipzig

III. Allgemeine Formprinzipien. (Fortsetzung)

Für das klassische Thema ist der Zweitakter das Maß, nach dem die Melodie gemessen wird. Selbst schon symmetrisch in seinem Aufbau, begründet seine Aufeinanderfolge jene symmetrische Gruppierung, die ein wesentliches Merkmal der klassischen Form ist. Drei-, fünf-, sieben- und neuntaktige Melodien werden daher als Umbildungen der regulären Vier- bzw. Achttaktgruppen angesehen.

Nicht so bei Reger[1]). Wir können zwar in seiner Thematik Beispiele finden, wo der Zweitakter noch formbildend ist. So ist die Holzbläserpartie des Hauptthemas zum ersten Satz zweitaktig aufgebaut (Beispiel Nr. 1). Die Streicherpartie aber weist schon Dreitaktigkeit auf. Zweitaktig ist ferner das Triothema (Beispiel Nr. 4), dann vor allem das schöne Larghettothema, weshalb man auch von ihm aus am leichtesten Eingang in Regers Kunst findet (Beispiel Nr. 5). Dieses Thema ist ein veritabler Sechstakter, aus der Gegenüberstellung des Bläserviertakters und Streicherzweitakters entstanden (2 + 2 + 2).

Ganz anders verhält es sich mit dem Thema des Allegro vivace (Beispiel Nr. 3). Zuerst ein Dreitakter, endend auf der Synkope gis. Die Viertel a und f des dritten Taktes sind auftaktig zu nehmen und bilden mit dem 4. und 5. Takt ein neues Motiv. Dann reiht sich das eintaktige Motiv des sechsten Taktes an und nun, im 7. und 8. Takt drei Unterteilungsmotive (dreimal je zwei Viertel). Also eine scheinbar ganz willkürliche Anordnung, eine völlige Absage an das liedförmige Prinzip.

Noch stärker kommt dies beim Hauptthema des letzten Satzes (Beispiel Nr. 7) zum Ausdruck. Hier haben wir die Gliederung:

$$3 + 2 + 1 + 1 + 3 + 2 + 2 + 2,$$

[1]) Vgl. Karl Blessinger „Zur Metrik Max Regers“, VI. Heft der Mitteilungen der Reger-Gesellschaft.

scheinbar also ein sechzehntaktiger Satz, aber gänzlich ohne die Merkmale des liedförmigen Doppelachttakters mit den typischen Zäsuren im 4., 8. und 12. Takt und der kadenzierenden Schlußbildung. Hier bewußte Negation aller dieser Eigentümlichkeiten, absichtliche Verkehrung des schwerzeitlichen Schlußprinzipes durch Eintritt der Schlußtonika auf leichtem Taktteil.

Einen eigenartigen Typ stellt das zweite Thema des letzten Satzes dar (Beispiel Nr. 8). Das ganze Bild dieses Themas, vor allem die ihm von Reger gegebene Artikulation, verleiht ihm fast das Aussehen eines zwölfaktigen Satzes, bzw. sechstaktigen Satzes, wenn man je zwei Takte zu einem $^4/_4$ Takt zusammenzieht:

$$2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2.$$

Sogar die üblichen Zäsuren der liedförmigen Melodiegestaltung könnten hier herauskonstruiert werden. Aber die ungeheure Intensität dieser Linie mit ihrer einheitlichen Geschlossenheit belehrt uns eines Besseren. Es wäre gänzlich falsch, diese Scheinzweitaktigkeit wirklich im Sinne klassischer Motiventwicklung zu verstehen und dementsprechend zu phrasieren. Jede Unterbrechung der Linie kann hier verhängnisvoll werden, da dadurch der ruhige, sich bis zum hohen gis einheitlich durchsetzende Zug und die Entspannung dieser Linie beeinträchtigt werden könnten, eine Tatsache, auf die der Dirigent ganz besonders zu merken hätte, indem er den Streichern phrasierungslosen Übergang und möglichst wenig hörbaren Bogenwechsel vorschreibt.

Betrachtet man die Art der motivischen Fortspinnung etwa beim Thema des zweiten Satzes (Beispiel Nr. 3), so fällt hier auf, daß eine ungeheure Reichhaltigkeit kontrastierender Elemente vorherrscht. In diesem Thema ist auch nicht ein Takt ähnlich dem andern. Selbst der siebente Takt stellt durch die Umstellung der betonten Taktwerte eine völlige Umprägung des sechsten dar.

Noch großartiger ist die Reichhaltigkeit kontrastierender Formelemente im Hauptthema des letzten Satzes (Beispiel Nr. 7). Hier herrscht ein bunt bewegtes Leben, ein blühendes melodisches und rhythmisches Geschehen bringt in jedem Takt neue Überraschungsmomente, bald graziös tändelnd, dann wieder keck auffahrend, wild niederstürzend, ironisch, spöttisch kichernd, dann wieder gravitätisch einherschreitend und schließlich in köstlichem Humor plötzlich abbrechend.

In Regers Themen sind alle Schattierungen menschlichen Empfindungslebens in köstlicher Weise vereint, alle Stufen der Gefühlswelt in wundervoll abgeklärter Weise eingeschlossen. Der mächtige Impuls, der von ihnen ausgeht, läßt auch das ganze Werk als eine Schöpfung von außerordentlich großem Empfindungsgehalt erscheinen.

IV. Die Entwicklung der Sätze.
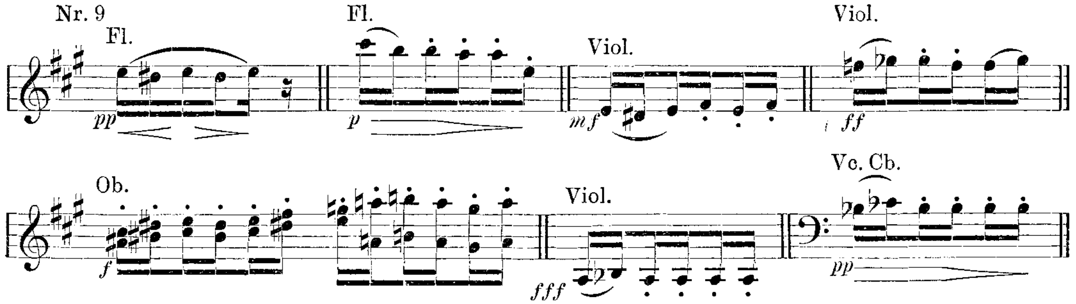
Wir betrachten den Entwicklungsgang des ersten Satzes. Die erste Gruppe des Hauptthemas, durchaus idyllisch verträumt, keineswegs heroisch aufleuchtend, trägt nur zu Anfang Ansätze zu sinfonisch-plastischer Gestaltungskraft. Einprägsam und markant mit seiner klaren A-Dur-Tonalität, sinkt sie, kaum zu greifbarer Gestalt erwachsen, in traumhaftes Sinnen zurück. Es ist hier kein Gestalten aus motivischer Formung im Sinne der Klassiker, die ihre Sinfonien in motivischer Entwicklung aus dem Hauptthema gestalten. Bei Reger ist es fast ein schüchtern sich ausnehmendes Tasten nach greifbaren Formen, gleich den malerischen Licht- und Lufttupfen eines impressionistischen Gemäldes, die Form aufbauend aus nebeneinandergesetzten Teilen, scheinbar nicht beherrscht von einer bestimmten Entwicklungsidee.

Dies äußert sich auch in der Fortspinnung des ersten Gedankens: Gegenüberstellung eines zweiten, der sich in den Violinen, in wundervolle Zartheit getaucht, zaghaft ans Licht wagt (zweite Gruppe des Hauptthemas). Auch dieser Gedanke flackert nur kurz auf und versinkt wieder in dämmerndes Pianissimo.

Und doch ist eine tiefe Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung, die aber nicht vom Hauptthema selbst ausgeht, sondern von seiner Kontrapunktierung durch die Flöte, die zunächst in reizvoller Staccato-Imitation den kapriziösen Charakter des Themas noch verstärkt und dann aber gesteigerten Fluß in wirkungsvollem Gegensatz zum stockenden Pizzicatorhythmus bringt.

Die treibenden Kräfte dieses Satzes liegen also nicht in den Fortspinnungsmöglichkeiten des Hauptthemas, sondern im Flötenkontrapunkt, der den Impuls zur Sechzehntelbewegung gibt, die in den Klarinetten und Fagotten kurz vor Eintritt des Einsatzes der Violinen auftauchen.

Das, was nun früher in bezug auf die Reichhaltigkeit der Thematik an kontrastierenden Elementen gesagt wurde, beherrscht auch den ganzen Satz. Es ist außerordentlich interessant, zu beobachten, welche Umbildungen das ursprüngliche Sechzehntelmotiv im Verlauf des Satzes erfährt und wie es sich schließlich zum markanten Schlußthema des ersten Satzes herauskristallisiert:

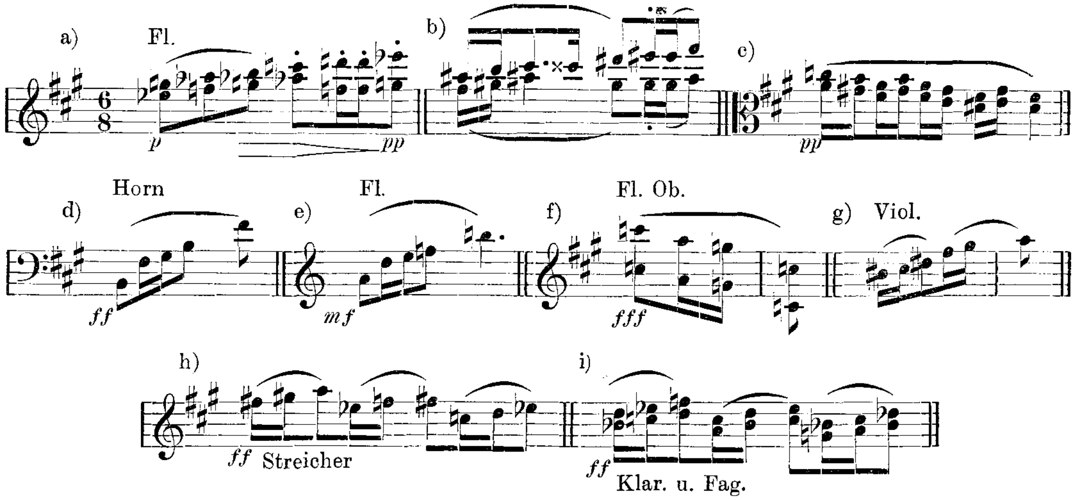


Durch die Gegenüberstellung des stockenden Pizzicatorhythmus mit den bald leicht dahinfließenden, bald heftig dahinstürzenden Sechzehnteln und der breiten Kantilenen des Haupt- und Seitenthemas ist die inhaltliche Linie des Satzes genau gekennzeichnet: Aus zarter, fast kammermusikalisch-durchsichtiger Serenadenstimmung schwingt sie sich in großer, rauschender Ekstase zu sieghaftem Kraftausbruch auf, deren Siegeslauf auch nicht durch das zeitweilige Zurückgehen in lyrische Partien unterbrochen wird, so z. B., wenn das melodiöse Seitenthema gleich wieder in den Bratschen, Fagotten und Klarinetten mit den kraftvollen Sechzehnteln loslegt (5. Takt nach Ziffer 5). Von da aus geht es in grandioser Steigerung und mit einer Wucht der Rhythmik, wie sie wohl seit Brahms das erstemal wieder in Erscheinung tritt, bis zu einem grandiosen Höhepunkt mit abschließendem A-Dur-Akkord (vor Ziffer 9).

Und hier zeigt sich in der nun folgenden Überleitung zur Durchführung eine wunderbare Anordnung der Gegensätze: Auf das niederprasselnde Fortissimo antworten die Bässe beschwichtigend mit dem ins Pianissimo gekehrten Sechzehntelmotiv und leiten in den stockenden Anfangsrhythmus über, ins Drohende, Ungewisse gewendet, darüber die Flöten wie kurze Blitze aufleuchten (Beispiel Nr. 10a). Aber bald schwinden auch diese trüben Wolken und in reinem, von Harfenklängen umrauschten E-Dur lächelt das erste Thema, verklärt und hell ausklingend.

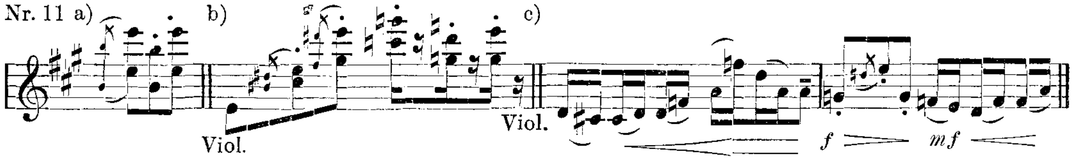
Was nun die folgende Durchführung auszeichnet, ist ein durchaus neues Prinzip der thematischen Verarbeitung. Das klassische Durchführungsprinzip der Themenzerstücklung, wie wir es bei Beethoven in vollendetster Weise finden, konnte für Reger nicht in Betracht kommen, da schon seine Thematik eine derartige Verarbeitung gar nicht zuließ. Zeigt schon die Art und Weise der Steigerungen in der Exposition ein ständiges Umgestalten des Sechzehntelmotives bis zur explosiven Entfachung äußerster Kraft, so offenbart die Durchführung erst recht einen ganz neuen Fortspinnungstyp: Das Umbildungsprinzip der Thematik. Beispiel 10c zeigt, wie gleich zu Beginn der Durchführung (Ziffer 12) das aufblitzende Flötenmotiv 10b, das schon eine Variation von 10a darstellt, von den Bratschen in umgebildeter Gestalt beantwortet wird; dann bringen es die Violinen und Bratschen in abermals veränderter Gestalt, gleichzeitig den Kontakt mit dem Sechzehntelrhythmus herstellend, der uns bei Ziffer 13 mitten in den wechselseitigen Kampf hineinführt, dem konzertierenden Gegeneinanderwirken der Klangmassen im alten Sinne des „Wetteiferns um die Vorherrschaft". Die Phantasie, die hier Reger in der Umbildung des Hauptthemas entwickelt, ist bewundernswert. Wie er durch polyrhythmische Zusammenballungen und kontrapunktische Durchdringungen die ganze Entwicklung übergewaltig steigert und in nicht mehr zu überbietender Weise zur endgültigen Lösung zwingt, ist einzigartig (Beispiel Nr. 10d—i):

Nr. 10

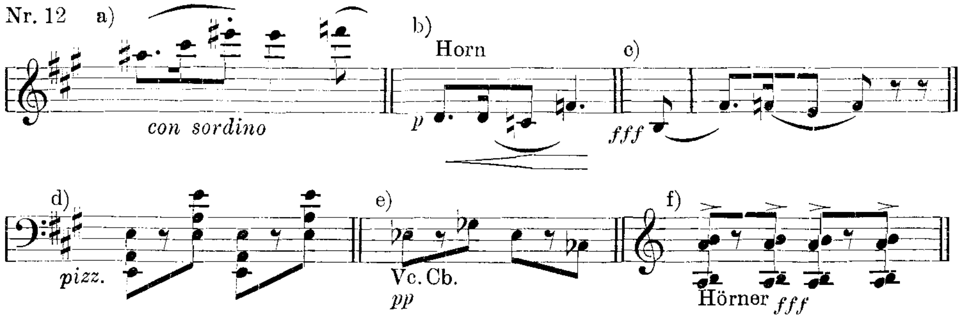


Die in der Exposition schüchtern und fast bedeutungslos aussehenden Motive werden in der Durchführung zu gigantisch ringenden Mächten. Das zarte Flöten-Staccato-Motiv, zu Beginn nur ein Mikrokosmos in dem Auf- und Abwogen der Klänge, hat sich schon bei Ziffer 7 zu einem kapriziösen, selbstherrlichen Gebilde entwickelt, das nunmehr in der Durchführung neben dem kraftvollen Sechzehntelmotiv seinen Platz durchaus behauptet (in 11c kombiniert in dem Sechzehntelmotiv):

Nr. 11



So vollzieht sich im Thema selbst eine innere Wandlung, an der alle Teile teilnehmen. Das ursprünglich zarthingehauchte Streichermotiv des Hauptthemas (Beispiel Nr. 12a) ist drei Takte vor Ziffer 13 zum lockenden Hornruf geworden (Beispiel Nr. 12b), noch später wird es zur drohenden Schicksalsmacht (Beispiel 12c), begleitet von dem ebenfalls zu ungeheurer Gewalt gesteigerten Serenadenrhythmus des Anfangs, der seinen Wandel von sonniger Heiterkeit zu dunkler Tragik ebenfalls hinter sich hat (Beispiel Nr. 12d—f):



Langsam löst sich die ungeheure Spannung dieses dreifachen Forte, und das Motiv, in Klarinetten und Fagotte gelegt, gleitet allmählich in sanftes Pianissimo ab, um dann zur Reprise überzuleiten.

Die wesentlichen formgestaltenden Prinzipien bei Reger beruhen also auf der Umbildung der Thematik und in einer auf inneren Gesetzmäßigkeiten beruhenden Wandlung ihres Ausdrucksgehaltes, ferner auf einer genialen Disposition der Gegensätze. (Schluß folgt.)

Elektrische Musik

Von Siegfried Kallenberg, München

Vor einigen Jahren erregten, wie wohl bekannt, auf dem Musikfest in Donaueschingen experimentale Vorführungen des deutschen Ingenieurs Jörg Mager, Musik, d. h. musikalische Töne auf elektrischem Wege zu erzeugen, das lebhafteste Interesse der anwesenden Musiker. Das Verfahren an sich ist nicht neu. Die Möglichkeit, auf radio-elektrischem Weg Töne zu erzeugen, ist jedem Physiker bekannt, der Amerikaner de Forest hat sich sogar schon vor längerer Zeit das Urpatent für die Auswertung dieser Phänomene gesichert. Mager ist es nun aber inzwischen gelungen, mit Hilfe der Heinrich Hertz-Gesellschaft und des Telegraphenreichsamtes Berlin seine Apparate derart auszubauen, daß er im Rahmen der Internationalen Ausstellung für Musik in Frankfurt a. M. dazu gehen konnte, seinen Apparat, den er Sphärophon nennt, öffentlich vorzuführen. Zu gleicher Zeit trat aber auch der Professor am Physikalischen Institut in Moskau, Leo Theremin, mit einem Verfahren vor das Publikum, die Töne ebenfalls auf elektrischen Weg aus der Luft zu holen.

Sehen wir uns zunächst das Magersche System an, soweit das hier in kleinem Rahmen möglich ist. Die in ihrem Bau außerordentlich komplizierten Apparate ermöglichen die Tonerzeugung durch Wechselströme, Ein- und Umschaltung von Kontakten sowie durch Hebelführung über eine Platte, einen Kurbelspieltisch und eine dem Klavier ähnliche kleine Klaviatur. Die so erzeugten Töne erinnern in ihrer absoluten Reinheit an den Ton einer idealisierten Geige oder einem ditto Cello: erstaunlich sind die Klangfarben und besonders auch Tonstärken, die Mager aus der Klaviatur zu zaubern vermag. Hier besonders eröffnen sich Aussichten, die geeignet sind, den Klangreichtum der Orgel fast ins Ungemessene zu steigern.

Wenn diese Töne noch einstimmig sind, hören wir aber, wenn der Kurbelspieltisch zu arbeiten beginnt, Klanggruppen von unmittelbar mystischer Wirkung. Vergegenwärtigt man sich, daß durch Magers Apparate mit größter Leichtigkeit nicht nur alle Raffiniertheiten unserer heutigen Instrumente, wie Glissando, Triller, Portamento, Staccato wie vollkommenes Legato erzeugt werden können, sondern auch die Zerlegung des Ganztons in beliebige Differenziertheiten wie Drittel-, Viertel-, Sechstel- und Achteltöne, ja, daß sogar die Teilung der C-Oktave in 72 Zwölftel-Töne möglich ist, dann dürfte dies wohl nichts mehr und nichts weniger bedeuten als eine völlige Revolutionierung der Musik sowohl in geistig-schöpferischem Sinn wie auch vor allem in Hinsicht auf das instrumentale Klangbild der Zukunft. Mit Magers Erfindung ist der altorientalische Traum von einer Musik der Sphären Wirklichkeit geworden, denn der Zugang zu den Tonmöglichkeiten des Kosmos steht nun offen. Aber auch Busonis Ideen von der Möglichkeit einer Erweiterung, beziehungsweise völligen Sprengung des temperierten Systems sind nun keine Schimäre mehr, sowenig wie die Schönbergs über eine Musik der Farben. Wenn Mager die ihm nötige Unterstützung wird zum gebrauchsfähigen Ausbau seiner Apparate (er ist vorderhand noch immer gezwungen, mit beschämend primitiven Mitteln zu arbeiten), was wird uns dann hindern, unsern längst empfundenen Vorstellungen von seelisch differenzierteren Klanggebilden, vom Fließen der Tonarten (siehe Goethes Tonlehre!)) künstlerischen Ausdruck zu geben?

Doch mit Magers Erfindung ist die Perspektive noch nicht erschöpft. Der Russe Theremin, in seinen Bestrebungen aufs großzügigste unterstützt von der Regierung der Sowjetunion, bedient sich eines Verfahrens, ebenfalls auf radioelektrischem Weg die Töne aus der Luft zu holen. Theremin hat zur Regelung der Tonhöhe die Einwirkung leitender Körper auf die Antenne zu Hilfe genommen. Eine vertikal gerichtete Antenne von ca. $^1/_2$ Meter Länge entsendet elektromagnetische Wellen von bestimmter Länge und Frequenz. Die Annäherung der menschlichen Hand in das um die Antenne herum sich bildende elektrische Feld verändert dessen Verhältnisse, dessen Kapazität und wirkt so auf die Frequenz des Wechselstroms, den der verhältnismäßig kleine Apparat erzeugt. Je mehr sich nun Hand oder Finger der Antenne nähern, desto höher wird der Ton, je weiter sie sich von der Antenne entfernen, desto tiefer wird die Tonhöhe. Auch die Tonstärke wird auf diese Weise reguliert. Es ist zu diesem Zweck eine zweite ringförmige Antenne eingebaut, in deren Umgebung ebenfalls elektromagnetische Wellen entstehen können. Der eigentlich musikalische Ton aber wird durch Vibration der Hand hervorgebracht (übrigens eine Technik, die auch Mager kennt), etwa analog dem Vibrieren des Geigentons oder der menschlichen Singstimme, nur mit dem Unterschied, daß ein eigentlicher Klangkörper hier eben überflüssig ist. Die Sensibilität des elektrischen Klangfeldes ist derart, daß sie auf den leisesten Klangwillen der Hand hin zu reagieren vermag. Man kann auf diesem Wege ein Pianissimo hören, wie es wohl Max Reger vorgeschwebt haben mag, wenn er sein pppp in die Partituren setzte.

Es ist fast unmöglich, sich den geradezu zauberhaften Klang dieser Töne vorzustellen, wenn man nicht den übrigens erstmaligen Vorführungen Theremins persönlich beigewohnt hat. Vielleicht ähneln die Klänge am ehesten noch dem einer Glasharmonika, deren reiner Ton schon Mozart zu Kompositionen für dieses Instrument anregte. Nun ist zwar fürs erste die Musik, die auf diesem Weg erzeugt wird, nur einstimmig. Trotzdem war die Wirkung dieser Töne, als sie in den Dienst von Musikstücken Rubinsteins, Scriabins u. a. gestellt wurden, naturgemäß verblüffend.

So stehen nun hier für die Musikwelt zwei Systeme zur Diskussion, auf dem Weg der elektrischen Klangerzeugung künstlerisch auswertbare Töne, also wirkliche Musik zu erzeugen. Die Erfindung Theremins hat wohl unstreitig den Nimbus des Sensationellen für sich. Wir sind jedoch der Meinung — und dürfen sie wohl mit vielen andern teilen —, daß dem Magerschen System der Vorzug vor dem russischen eignet, zwar auf langsamerem, jedoch dafür desto sicherm Weg die Bahn frei zu machen für eine durchgreifende, praktisch mögliche Umgestaltung unseres gesamten Tonsystems; denn wie das Verfahren Theremins in diesem Sinn ausgebaut werden könnte, das scheint wenigstens vorderhand noch nicht spruchreif zu sein.

Vielleicht wird für das System Mager der Umweg über den Rundfunk das rationellste Verfahren bedeuten. Denn darüber besteht kein Zweifel, daß von hier aus die gesamte Radiotechnik ganz gewaltig beeinflußt werden wird. Das Mikrophon wird verschwinden und damit auch alle die Hörfehler und störenden Nebengeräusche, die den Genuß der musikalischen Darbietungen hier oft unliebsam beeinträchtigen.

Über Alfred Lorenz' „Der musikalische Aufbau von Wagners Tristan und Isolde"[1])

Von Dr. Hans Alfred Grunsky, Goting auf Föhr

Unfruchtbare Scheinästhetik und fruchtbare echte ästhetische Wissenschaft unterscheiden sich voneinander dadurch, daß die eine dem Genie in beckmesserhafter Beschränktheit vorerdachte Regeln vorschreiben will, während die andere es mit Hans Sachs hält: „Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf, der eigenen Spur vergessen, sucht davon erst die Regeln auf!" Es ist fast unglaublich, daß in bezug auf Wagners Kunst die Musikwissenschaft vierzig lange Jahre nach Wagners Tod nicht eigentlich über den Standpunkt Beckmessers hinausgekommen ist. Nun endlich ist uns in Alfred Lorenz, Professor der Musikwissenschaft an der Universität München, ein ernster gründlicher Forscher erstanden, der sich als erster die Aufgabe gestellt hat, in umfassendem Sinn die „Regeln" aufzusuchen, die für Wagners Musik gelten. Lorenz hat uns in der Tat „das Geheimnis der Form bei Richard Wagner", wie sich sein großes Werk nennt, in einer selbst für die größten Wagnerbewunderer ungeahnten Weise entschleiert. Heute liegt der zweite Band vor, der Tristan und Isolde behandelt.

Einem Wink Wagners in „Oper und Drama" folgend, zerlegt Lorenz jeden Akt in eine Anzahl „dichterisch-musikalischer Perioden", die ein tonal durchaus geschlossenes Gepräge tragen. Mit Recht hält Lorenz die Tonart für das „stärkste unter den formbildenden Elementen des Musikdramas". Nun ergibt sich das Wunder, daß jeder dieser Perioden eine ganz bestimmte einheitliche Form zukommt. Entweder handelt es sich dabei um einen Bar oder einen Bogen. Nur zwei Perioden (Nachtgesang und Sterbelied) stehen in Strophenform. Neben letzterer hat Lorenz Bar und Bogen als die Urbausteine entdeckt, aus denen sich jedes musikalische Formgebilde zusammensetzt: der Bar oder der Bogen, wie er eine ganze Periode überspannt, zerfällt nämlich mit seinen Unterbestandteilen (Stollen und Abgesang bzw. Hauptsatz und Mittelsatz) meist wiederum in bar-, bogen- oder strophenförmige Gebilde und so geht es fort bis ins Kleinste. Durch die große Zahl der Kombinationsmöglichkeiten entsteht dadurch ein herrlicher Formenreichtum; andererseits herrscht durch die geringe Zahl der Urbestandteile höchste Einheit in dieser Mannigfaltigkeit.

Das Bild, das sich auf diese Weise ergibt, wenn wir unter Lorenz Führung die Tristanmusik an uns vorüberziehen lassen, ist einfach überwältigend. Wie Schuppen fällt es einem von den Augen. Lorenz hat nicht nur auf immer dem albernen Märchen von Wagners Formlosigkeit ein Ende bereitet, er hat auch den streng wissenschaftlichen Nachweis geführt, daß Wagner als einer der gewaltigsten Neuschöpfer auf dem Gebiete der Form betrachtet werden muß, die je gelebt haben. Nicht nur einzelnen Strecken, nein der gesamten Tristanmusik kommt sinfonischer Charakter zu. Und welche Spannweite Wagnerscher Kunst offenbart sich uns da in bezug auf die Typen sinfonischen Geschehens: sie reichen von dem großartigen, an einen Lieblingstyp der Klassiker anknüpfenden Variationswerk, als das sich uns nach Lorenz' glänzender Beweisführung das vier Perioden in C-Dur umfassende „Tagesgespräch" im II. Akt enthüllt, über den für Wagner im besonderen charakteristischen Formenbau, dessen Entdeckung wir eben Lorenz verdanken, bis zu Gebilden, die erst von Bruckners neuer sinfonischer Formenwelt her ihre höchste Bedeutung empfangen würden. In letzterer Hinsicht wäre vor

[1]) Max Hesse, Berlin, Gr.-8^0, VIII u. 204 S.

allem die grandiose f-moll-Entwicklung im III. Aufzug zu nennen, die vom Wiedereinsatz der traurigen Weise zum Liebesfluch hinaufführt. Bei solchen Stellen mag es vielleicht mancher vermissen, daß Lorenz keinen exakten Steigerungsbegriff gebildet hat und darum hiermit zusammenhängende Fragen nicht oder kaum berücksichtigt.

Ungemein wichtig sind auch Lorenz' Ergebnisse in bezug auf die Harmonik des Tristan, zumal wir dabei die Möglichkeit des Vergleichs mit dem hochbedeutenden Werk Ernst Kurths über die „Romantische Harmonik" haben. Man kann sich kaum zwei auf den gleichen Gegenstand gehende wissenschaftliche Bücher denken, die einander trotz aller Verschiedenheit schöner ergänzen. So will es auch Lorenz, der seinen Tristan Kurth gewidmet hat, aufgefaßt wissen. Lorenz weist die höchste Einfachheit und Geschlossenheit der tonalen Verhältnisse, die dem Tristan zugrunde liegen, nach. „Darauf versteht sich eben Wagner im Gegensatz zu den ‚Modernen'! Alle Steigerungen der Kompliziertheit, wie sie Kurth so vorzüglich nachweist, haben nur Kraft und wahren Reiz, wenn auf der anderen Seite als Gegengewicht auch die Einfachheit: das geniale Erkennen des Ursprünglichen, die Kraft des Festhaltens der Tonart, die Gewalt ihres Wiederkehrens gesteigert wird." Im Hinblick auf die harmonischen Wunder der Tristanmusik, wie sie uns Lorenz enthüllt, müssen wir bekennen, daß Wagners Tonalitätsbewußtsein nicht schwächer, sondern noch bedeutend stärker gewesen ist als das der Klassiker.

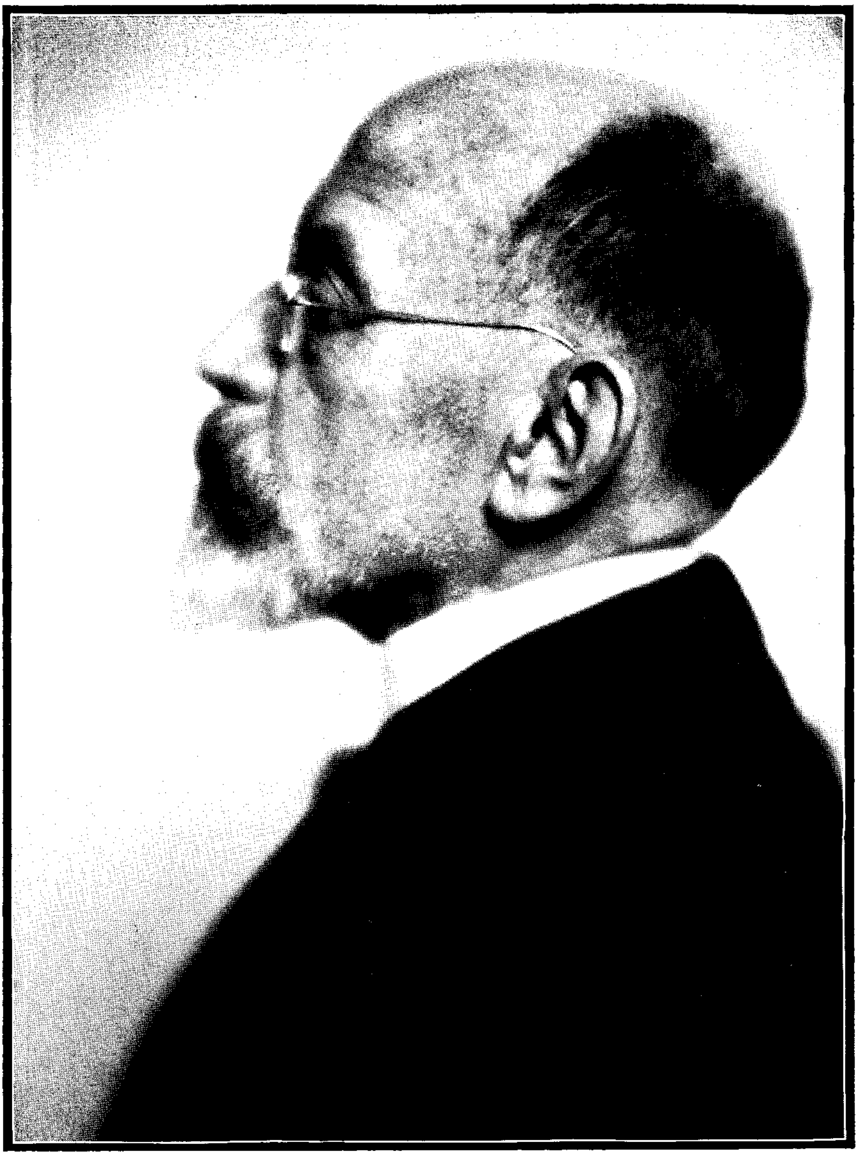
Als Grundtonart des Tristan, die ja im Gegensatz zu allen anderen Meisterwerken Wagners nicht auf den ersten Blick klar ist, bestimmt Lorenz — so „paradox es klingt" — E-Dur, ohne daß diese Tonart selbst, sei es „am Anfang, am Ende oder überhaupt in größeren Abschnitten, zu Gehör käme; und doch kreist um sie der ganze Zirkel der Tonarten", in der gleichen Weise, wie dies nach den „bahnbrechenden und epochemachenden Ausführungen Ernst Kurths" für die a-moll-Tonalität des Vorspiels der Fall ist. Nur dort, wo der ungeheure Gegensatz der Welt des „Tages" und der „Nacht", auf dem die ganze Dichtung ruht, für einen Augenblick aufgehoben scheint, nämlich bei der sog. Vision Tristans im III. Aufzug, erklingt auf längere Strecke realiter die Tonika des Dramas. In der Tat ist Lorenz' Auffassung die einzige, welche die unbeschreibliche, weit über die Schönheit der Instrumentation hinausgehende Wirkung dieser Stelle zu erklären vermag. „Es ist die Befriedigung der stundenlangen Erwartung der E-Dur-Tonika des Dramas, was uns da gefangen nimmt". — Demnach steht der Anfang des Tristandramas in der Subdominante, sein Schluß in der Dominante und der ganze Tristan ist nichts als eine in gigantischen Dimensionen „auskomponierte phrygische Kadenz". Lorenz veranschaulicht uns die E-Dur-Tonalität des Dramas in einer höchst anregenden Zeichnung, in der zugleich ein sehr interessanter Beitrag zu einer Philosophie der Tonarten beschlossen liegt. —

Bei aller Wissenschaftlichkeit von Lorenz' Werk muß nun aber vor allem dem Mißverständnis vorgebeugt werden, als handle es sich bloß um ein Werk für Gelehrte. Ganz im Gegenteil sollte kein ernster Musikfreund versäumen, sich mit den Entdeckungen von Lorenz aufs genaueste bekanntzumachen. Keineswegs dreht es sich nämlich nur um eine innere Angelegenheit der Musikwissenschaft. Vielmehr wird durch Lorenz' Betrachtungsweise gerade das allgemeine Verständnis für Wagners Kunstwerk in ganz ungeahnter Weise gefördert. Lorenz zeigt nämlich, daß die musikalische Form die „Bildnerin der Dramaturgie" ist. Von hier aus ergibt sich — welche Ironie trifft hier die Wagnerverkleinerer! — eine Befruchtung der Ästhetik weit über Wagner hinaus. Und erst von Lorenz aus fällt volles Licht auf das wahre und tiefste Wesen des „Gesamtkunstwerks". Ein großartiger Anblick ist es, wie sich am Ende alle musikalisch-dichterischen Perioden zu einem ungeheuren musikalisch-dichterischen Gesamtbogen zusammenschließen. Man steht überwältigt vor den Entsprechungen wie sie Lorenz sowohl in musikalischer wie in dramatischer Hinsicht zwischen erstem und drittem Akt nachweist. Aber bald wird der Leser darauf kommen, daß auch die einzelne Periode in ihrer musikalischen Form identisch ist mit der Form der inneren psychologischen Entwicklung des Dramas. Da steht denn Wagner heute größer denn je vor uns.

Der Laie fürchte nicht, Lorenz nicht verstehen zu können! Je weniger er von der alten, unzulänglichen und schwerfälligen Formenlehre, die mehr Schaden als Nutzen angestiftet hat,



Hermann Abert



Franz Mayerhoff

weiß, desto besser! Die geniale Einfachheit der neuen Lorenzschen Methode ist aus sich selbst verständlich. Das Harmonische, zu dessen Verständnis übrigens nur die Kenntnis von der Bedeutung der Riemannschen Funktionen erforderlich ist, mag der Laie zunächst links liegen lassen, bei nochmaliger Beschäftigung mit dem Buch wird er dann aber vielleicht durch die lebendige Anwendung an einem der größten Kunstwerke in kurzer Zeit tiefer in die Probleme der Harmonik eindringen, als er es an der Hand einer trockenen Harmonielehre vermöchte. Auch wer nur einen Klavierauszug besitzt, kann damit den Lorenzschen Ausführungen leicht folgen. Man greife zunächst zu dem in gefälligerer Form geschriebenen Tristanbuch und gehe dann erst zum Ringbuch (ersten Band) über, das im Gegensatz zum vorliegenden Werk nicht dem Verlauf des Dramas folgt, sondern in dem die Formen systematisch geordnet sind.

Der Nachweis der höchsten Formvollendung ist gerade für ein Werk wie Tristan und Isolde ganz besonders interessant, weil man sich vielfach gewöhnt hat, die Tristanmusik als ein bloßes Meer der Gefühle und Leidenschaften anzusehen. Demgegenüber kommt am Ende seines Werkes Lorenz zu dem Ergebnis: „auch in Tristan und Isolde hält die apollinische Schönheit der dionysischen Begeisterung vollständig die Wage“.

Musikpädagogische Tagung in Frankfurt a.M.

Von Robert Hernried, Berlin

Das 19. und das 20. Jahrhundert, so verschieden beide in ihrer Grundeinstellung sind, werden doch durch eine Brücke verbunden: die Fürsorge um das Kind. Man wird darum, über den Trennungsstrich des Weltkrieges hinweg, kulturhistorisch „das Zeitalter des Kindes“ als eine Epoche erkennen müssen, die sich über das letzte Viertel des vorigen weit in das neue Jahrhundert erstreckt.

Auf keinem Gebiete ist diese Bewegung von so ernsthaften Folgen begleitet gewesen wie auf dem Gebiete der Musikpädagogik. Nach einem unleugbaren Tiefstand regten und regen sich allenthalben Kräfte, um nicht nur eine Vertiefung, sondern auch eine Verbreiterung der musikalischen Volksbildung zu bewirken.

Noch gärt es allenthalben: drei rein pädagogischen Gruppen von unleugbarer Bedeutung, den Systemen Jaques-Dalcroze, Eitz und Tonika-Do, steht die halbwissenschaftliche Volksmusikbewegung des Kreises um Jöde gegenüber, und der solange inaktiv gewesene Staat macht seinen Einfluß nunmehr auch auf dem Gebiete der musikalischen Volkserziehung geltend.

Diese Zerklüftung der Kräftegruppen wird nur denjenigen bang machen, der sie für eine Verfallserscheinung hält. Ich halte sie für den Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung, die, zag noch, tastend und suchend sich langsam Bahn bricht. Schon regt sich allenthalben der Drang, die bestehenden Gegensätze auszugleichen, eine Annäherung an die anderen, bisher feindlichen oder doch fremden Gruppen zu finden und zu gemeinsamen Richtlinien für die Zukunft, somit zu einer Vereinigung der Kräfte zu gelangen.

Des bot die musikpädagogische Tagung in Frankfurt a. M. ein deutliches Bild; vereinigten sich doch dort Vertreter des preußischen Kultusministeriums und Provinzialschulkollegiums mit Schul- und Privatmusiklehrern zu gemeinsamer Arbeit. Diese Tagung zustande gebracht und die Vereinigung der Kräfte hierdurch angeregt zu haben, ist ein unleugbares Verdienst des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, der sie im Verein mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht (Berlin) und den Vereinigten musikpädagogischen Verbänden veranstaltete und ihre Teilnehmer mit den, anläßlich der Süddeutschen Schulmusikwoche in Frankfurt weilenden Schulgesanglehrern zusammenführte.

Von den zahlreichen Vorträgen hatte eine ganze Reihe hohes Niveau. Prof. Dr. Willibald Gurlitt-Freiburg i. Br. beleuchtete in tief durchdachter, teilweise exakt philosophischer Rede Ziele, Möglichkeiten, Gegensätze und Grenzen der Musikerziehung, wandte sich gegen die Über-

schätzung der Theorie, erklärte die Gegensätze in der Musikpädagogik für typisch und deshalb fördernswert und bekannte sich zur metaphysischen Musik als der einzig wirklichen. In gleich tiefgründiger Weise sprach Regierungsrat Richard Wicke-Weimar über das künstlerische Erlebnis in der Schule. Dieser Reformator des thüringischen Schulmusikunterrichts, der es ja auch verstanden hat, durch eine Verbindung zwischen der Weimarer Orchesterschule und der Aufbauschule die höhere geistige Bildung der Orchestermusiker in die Wege zu leiten, zog nach Definition der Begriffe des Erlebens und Erkennens die Schlußfolgerung, die Quintessenz aller Pädagogik liege darin, den jungen Menschen zur Erlebnisbereitschaft zu wecken und zum Ausdruck seines Erlebnisses zu befähigen.

Sehr bedeutsam erschienen die Vorträge der offiziellen Persönlichkeiten. Geheimrat Artur Gürich vom Preußischen Kultusministerium schilderte in einem Vortrag über „Staat, freie Kunst und Musikerziehung" den Entwicklungsgang der Betätigung staatlicher Kunstfürsorge und legte dar, daß in der Schutzpflicht des Staates, die verfassungsmäßig verankert sei, auch die Pflicht des Staates, Vorschriften zu erlassen, begründet liege. Oberregierungsrat Albin Günthers Vortrag über „Staatsaufsicht und Staatsprüfungen" brachte eine angenehme Überraschung. Günther wußte das scheinbar nur trockene Thema aus echt idealistischer Einstellung heraus, und doch in streng logischem Aufbau, so anregend zu behandeln, daß seine praktischen Vorschläge für Wege zur Erziehung durch die Kunst und für die Kunst bestimmt weiterwirken werden. Professor Leo Kestenberg, der viel umstrittene Referent im Preußischen Kultusministerium, bezeichnete die Verbreitung der Musikalität als den besten Kampf gegen Schund und Schmutz. Nicht Umsturz, sondern Entwicklung — ein Begriff, den Paul Bekker leugnet, indem er nur von Formwandlung spricht (Anm. d. Verf.) — sei das Kennzeichen unserer Zeit. Kestenberg kündigte die Ausdehnung der staatlichen Anerkennungsbefugnis für Musiklehrer als bevorstehend an und schloß mit einem Rufe nach gegenseitiger Verständigung und Achtung vor der Überzeugung des Andersdenkenden. Diese deutliche Friedensbereitschaft des Ministeriums wird hoffentlich dazu beitragen, auch die bisher oppositionellen Kräfte, unter denen sich so überaus wertvolle Künstler und Pädagogen befinden, zur Mitarbeit heranzuziehen und hierdurch einen Kräfteausgleich, verbunden mit einer Kräftevermehrung, zu bewirken.

Weniger bedeutende Referate hielten Artur Holde-Frankfurt, Cäcilie Maria Geis-Frankfurt, Studiendirektor Dr. Conrad Kölle-Berlin, Studienrat Wilhelm Meister-Frankfurt und Studienrat Dr. Elisabeth Noack-Schneidemühl. Der Münchner Akademiedirektor von Waltershausen erörterte die Probleme der Musikhochschulen und trat für Zulassung von Nichtakademikern als Gastdozenten an diesen Hochschulen ein. Dr. Marie-Therese Schmücker-Berlin regte in jugendlicher Begeisterung die Einbeziehung kleinerer Studienwerke von Hindemith, Strawinsky, Casella, Křenek und Bartók in den Privatmusikunterricht an, wobei sie ob dieser Gelegenheitsarbeiten grundlegende Werke zur Einführung in die neuzeitliche Musik, wie die von E. Jaques-Dalcroze und Heinrich Neal, zu erwähnen vergaß. Ein wegen Erkrankung der Verfasserin verlesener Vortrag von Studienassesor Dore Brandt-Berlin brachte die wertvolle Anregung, Notenleihbibliotheken für jede Schulklasse einzurichten, und der Gesangspädagoge Gustaf Maerz-Frankfurt besprach in fein durchdachten und gehaltvollen Ausführungen Stimmbildung und Stimmpflege in der Schule. Im Schulsaal der Ausstellung gab nach einführenden Worten Maria Leos Lehrer Bohne eine Schulstunde nach der Tonika-Do-Methode. Blitzschnell erfaßten die Kinder die Handzeichen des Lehrers und übertrugen sie in Töne. Der starke pädagogische Fortschritt, der darin liegt, konnte mich jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Lehrer wie Kinder unrein, mit wenig Atem und falscher Organstellung intonierten. Hoffentlich entschließt sich der Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, bei der nächsten Tagung auch die übrigen im Vordergrund der Beachtung stehenden Systeme, also Eitz und Jaques-Dalcroze, vorführen zu lassen. In Frankfurt selbst hat Dalcroze zur Zeit der Festwoche mit seinen Schweizer sowie Frankfurter Schülerinnen eine ganz hervorragende Darbietung gezeigt, so daß sehr zu bedauern bleibt, daß diese nicht allen Teilnehmern an der Tagung zugänglich gemacht wurde. Und die Führer der Eitzschen Bewegung, Dr. Bennedik und Lehrer Strube, wären sicher gern bereit, sich dem Reichsverband zur Verfügung zu stellen. Was mir

hierbei vorschwebt, ist die Schaffung eines Einheitsystems aus den drei Methoden, deren jede ihre besonderen Vorzüge hat.

Den Abschluß der Tagung bildeten zwei für die Frankfurter Elternschaft gehaltene Vorträge — eine ausgezeichnete Idee, da hierdurch sichtbar der Kontakt zwischen Musiklehrenden und Elternschaft in ungeahnter Weise vertieft wurde. Prof. Dr. H. J. Moser-Heidelberg der neuernannte Direktor der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, wußte hier in wirklich volkstümlicher Form kluge Anregungen praktischer Art zu geben und trat gleichzeitig für eine Annäherung zwischen den Berufsmusikern und der Jugendbewegung ein. Fräulein Susanne Trautwein-Berlin legte in vorbildlicher Weise die Kluft dar, die zwischen der älteren und jüngeren Generation heute mehr denn je aufgetan ist, und versuchte in edel-menschlicher Art, gegenseitiges Verständnis zu erzielen. Sie zog die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen als Parallelerscheinungen in den Kreis ihrer Betrachtung und trat für eine Verbindung des Gewesenen, Seienden und Zukünftigen ein. Als praktisches Mittel hierzu befürwortete sie die allgemeine Einrichtung von Elternabenden, an denen Kinder und Eltern musizieren sollen.

Man sieht, die Tagung bot eine Fülle von Anregungen. Werden bei solch wichtigen Zusammenkünften in Zukunft die Vorträge in kluger Weise eingeschränkt, Materien, die sich ergänzen, in unmittelbare Berührung gebracht, wird das Theoretische mit praktischer Arbeit verbunden und Wirtschaftliches nicht vernachlässigt, so wird sich ein immer steigender Erfolg einstellen.

Unterrichtswesen

Reifeprüfung und Musik. Solange der Musik keine unterrichtliche Stellung im Lehrplan der höheren Schulen eingeräumt war, verlief jeder Musikunterricht neben, manchmal sogar gegen den Schulunterricht, und es gab viele Fälle, in denen Rückgang oder Stehenbleiben in den Schulleistungen auf die Beschäftigung mit Musik zurückgeführt, und diese dann verringert oder unterbunden wurde. Das war besonders häufig in dem Jahre vor der Reifeprüfung, konnte doch zu ihrer Bewältigung die Beschäftigung mit musikalischen Dingen nichts beitragen. Erfreulicherweise ermöglichen die neuen Bestimmungen für die Reifeprüfung an den öffentlichen höheren Lehranstalten Preußens auch eine recht weitgehende Ausnutzung musikalischer Kenntnisse und Fähigkeiten. Eine Wiedergabe der in Betracht kommenden Paragraphen nebst kurzen Erläuterungen wird daher manchem von Bedeutung sein.

Die Einbeziehung der Musik ist möglich bei der schriftlichen wie mündlichen Prüfung, bei der schriftlichen in Form einer Jahresarbeit. Darüber sagen die Bestimmungen: „Dem Schüler, der sich der Reifeprüfung unterziehen will, ist es gestattet, eine größere Hausarbeit (Jahresarbeit) einzureichen. Diese Jahresarbeit soll den Beweis erbringen, daß er fähig ist, bestimmte Arbeitsmethoden auch auf selbstgewählte Stoffe erfolgreich anzuwenden. Die Wahl der Aufgaben steht dem Schüler frei. Die Arbeit kann allen auf der Schule gepflegten Gebieten von Wissenschaft und Kunst entnommen werden; es liegt indessen im Wesen der Freien Arbeitsgemeinschaften begründet, daß die Jahresarbeiten vorzugsweise an die dort erhaltenen Anregungen anknüpfen.“ Besteht also eine Arbeitsgemeinschaft für Musik an der Anstalt, so ist die Wahl und Ausgestaltung des Themas verhältnismäßig einfach; aber auch andere Themata sind wählbar, wobei natürlich ein Benehmen mit dem Musiklehrer zweckmäßig ist. Über die Verwertung dieser Arbeit für die Prüfung heißt es dann weiter: „Dabei entscheidet die Klassenkonferenz, ob die von dem Schüler eingereichte Jahresarbeit als vollwertige Prüfungsleistung anzuerkennen ist.“

Ist die Jahresarbeit nicht einem Fach entnommen, in dem schriftlich geprüft wird, so kann die Prüfungsarbeit aus einem verwandten Fach erlassen werden. Das letztere tritt

natürlich nur ein, wenn die Jahresarbeit von der Konferenz als vollwertige Leistung angesehen wird. So könnte ein Arbeit musikalischen Inhaltes je nach Art und Thema etwa für Prüfungsarbeiten in Deutsch, Geschichte, Physik eintreten.

„Die mündliche Prüfung kann sich grundsätzlich auf alle Unterrichtsfächer sowie die praktischen Übungen und die Freien Arbeitsgemeinschaften erstrecken, an denen der Prüfling in der Prima teilgenommen hat. Der Prüfling darf sich ein Fach auswählen, in dem er seine besondere Leistungsfähigkeit nachweisen will.“ Zu diesen Fächern gehört natürlich auch Musik, wobei praktisches Instrumentspiel auszuscheiden hat, da es ja nicht Unterrichtsgegenstand ist.

Es ist sehr zu begrüßen, daß durch die Neuordnung des Musikunterrichtes und der Reifeprüfung auch musikalische Kenntnisse und Fähigkeiten bei der Prüfung in die Wagschale geworfen werden können. Die Strebungen der heutigen Reifeprüfung, „den Schüler in den Fächern zu prüfen, in denen er seine eigentümlichen Kräfte entfalten kann, weniger in solchen, in denen er geringere Leistungen aufzuweisen hat“, vermögen auf Schul- wie Privatmusikunterricht bei richtiger Einsicht befruchtend zu wirken.

Dr. Paul Mies-Köln.

Herr Dr. P. Mies-Köln hat in der Juninummer dieser Zeitschrift auf Grund seiner Erfahrung im Seminarunterricht von der Unzulänglichkeit musiktheoretischer Kenntnisse der Seminarschüler gesprochen. Für den Fachmann ist das längst kein Geheimnis mehr. Auch ich habe in meinem Seminar dieselben Beobachtungen gemacht. Diese bedauerliche Erscheinung muß um so mehr verwundern, da es sich bei diesen Schülern um angehende Privatmusiklehrkräfte handelt, bei deren Seminaraufnahme man eigentlich Kenntnis der allgemeinen Musiklehre und der Grundlage angrenzender Gebiete voraussetzen müßte. Es soll dabei gar nicht besonderer Wert auf systematisches Wissen gelegt werden; sondern die Forderungen beziehen sich nur auf den theoretischen Niederschlag eines mehrjährigen praktischen Unterrichts.

Worin liegt dieser Mangel begründet?

Viele Privatmusiklehrer sehen ihre Aufgabe größtenteils darin, nur das technische Feld ihres Faches zu bearbeiten, damit der Schüler möglichst rasch hörbare Leistungen aufzuweisen hat. In der Vermittlung musikwissenschaftlicher Erkenntnisse sehen sie eine untragbare Belastung ihrer Arbeitszeit. Sie übergehen absichtlich dieses Stoffgebiet, obwohl ihnen die Notwendigkeit seiner Behandlung nicht fremd ist. Der Standpunkt ist zwar nicht richtig, aber immerhin zu verstehen. Kaum glaubhaft aber erscheint es, wenn Lehrkräfte diese Notwendigkeit vollständig verneinen, darin eine unnötige, fruchtlose Beschwerung des Unterrichts sehen. Zwecklos erscheint es auf den ersten Blick, gegen eine solche Auffassung belehrend vorzugehen. Auf einen Streich fällt keine Eiche. Und diese pädagogische Erfahrung ist es, die immer wieder Veranlassung gibt, den gegenteiligen Standpunkt zu betonen. Schließlich wird auch der hartnäckigste Gegner einsehen, daß der Kunstbeflissene ohne musikwissenschaftliche Fundamentierung doch nichts weiter ist als Techniker, bestenfalls Kunsthandwerker. Diese beiden Begriffe „Techniker“ — „Kunsthandwerker“ vermögen oft über den Umweg des verletzten Selbst- und Ehrgefühls den Boden besserer Einsicht zu lockern.

Doch weitaus wichtiger ist die Beeinflussung des Nachwuchses.

Bei dem Schüler ist eine negative Einstellung schon eher begreiflich. Denn selbst im reiferen Alter steht er noch auf dem Standpunkt: Du lernst, weil es verlangt wird, weil dich das durchs Examen zum Beruf bringt. Er sieht also auch in der grauen Theorie zunächst noch ein Übel, wenn auch ein notwendiges. Gegen diesen passiven Widerstand gilt es zunächst anzukämpfen und vom Gegenteil zu überzeugen. Einmal gibt der Unterricht selbst dazu die Gelegenheit; denn die intensive Befassung mit der wissenschaftlichen

Materie im geordneten Seminarunterricht nimmt schließlich doch das Interesse des Schülers in einer Weise gefangen, die ganz allmählich zu der Erkenntnis von der Notwendigkeit wissenschaftlicher Durchdringung jeglicher musikalischer Betätigung führt. Zu dieser scheinbar unbeabsichtigten Beeinflussung durch die Wirkung des Stoffes an sich muß natürlich auch der aktive Angriff kommen. Ich benutze dazu alle Seminarfächer, von der Harmonielehre an über Formenlehre, Akustik, Psychologie und Ästhetik, letztere Disziplinen ganz besonders, wenn ich auf Assoziation, komplexe Apperzeption, Talent, Genie, Instinkt- und Intellektmusiker zu sprechen komme. Zu meiner Freude kann ich bekennen, daß in allen Fällen die Überzeugung gelang. Wenn nun jeder in seinem kleinen Kreise mit dieser Zielstellung arbeitet, wird schließlich, wenn auch langsam und bescheiden, die Zahl derer zunehmen, die unter dem Ziel musikalischen Fachunterrichts nicht nur allein die Erwerbung technischer Fertigkeiten sehen, sondern auch die wissenschaftliche Erfassung der Materie als notwendige Ergänzung ansehen. Hüten wir uns aber vor der Gefahr der Verwissenschaftlichung; denn sie würde das andre Extrem darstellen.

W. Schaun-Essen.

Das musikalische Paris

Von Leonid Sabanejew[1]), Paris

Gerade „musikalisch" ist Paris eigentlich am allerwenigsten. In dieser Riesenstadt läßt sich das, was „musikalisches Leben" genannt wird, überhaupt nicht beobachten. Es gibt zahlreiche Konzerte, und die Musiker leben ihr Leben, aber von „musikalischem Leben" ist das alles weit entfernt. Es fehlt auch ein musikalisches Zentrum, um das sich die musikalischen Erscheinungen gruppieren könnten. Sie bleiben sich selbst überlassen und — den Konzertagenturen, die letzten Endes die einzigen und höchsten Instanzen des musikalischen Geschmacks sind. Auch entbehrt es nicht einer gewissen Pikanterie, daß in der „Hauptstadt der Welt" nur eine einzige ernste Musikzeitschrift erscheint, deren Ernst einer objektiven Bewertung übrigens auch einigermaßen fraglich erscheint.

Man muß Paris aus eigener Anschauung kennenlernen, um einen Begriff zu erhalten von dem ganzen unermeßlichen Abgrund der national-französischen Antimusikalität. Sie äußert sich in allem: in der Winzigkeit der „großen" Konzertsäle, die speziell darauf angelegt zu sein scheinen, um, ohne Rücksicht auf den Klang, eine möglichst große Menschenmenge in einen möglichst kleinen Raum zusammenzudrängen, in der Nachlässigkeit aller musikalischen Aufführungen, soweit sie ohne Mitwirkung von Ausländern vor sich gehen (das Maximum der Probenzahl zu einem Sinfoniekonzert ist — eine); im schwindsüchtigen Klange der französischen Klaviere, die nur von außen gar prächtig anzuschauen sind; endlich in der ganzen eigentümlichen Atmosphäre der Pariser Konzerte, deren Einwirkungen man persönlich ausgesetzt gewesen sein muß, um sie zu verstehen. Das Publikum dieser Konzerte ist eine Menschenmenge, die auf Nadeln sitzt, die in Todesangst darum zittert, den letzten Zug der „Métro" zu versäumen, die im Konzert eben dasitzt wie im Kino oder Gasthause — in Oberkleidern und Hüten, um die Garderobegebühr zu sparen —, die während der Aufführungen die Abendzeitung liest und augenscheinlich selbst nicht recht begreift, wozu sie in dieses Konzert geraten ist. Die Konzerte spielen sich ohne Pause ab, um diese allen Beteiligten gleich unangenehme Prozedur des Hervorbringens und Anhörens von Musik tunlichst abzukürzen. Lange vor Schluß des Programms streben die Besucher reihenweise mit großem Lärm den Ausgängen zu, um ihre

[1]) Sabanejew ist der Verfasser der von O. v. Riesemann bearbeiteten „Geschichte der russischen Musik", deren kaltblütige Betrachtungsweise dem Leser sehr bald auffällt. Hier spricht sich der Russe nun über das musikalische Paris aus, sei man also über den bissig-harten Ton nicht erstaunt. (Die Schriftleitung.)

Galoschen in Sicherheit zu bringen oder um das fällige Gläschen eines „Apéritiv" in der nächsten „Bistro" zu sich zu nehmen, und lassen den an dieses Schauspiel gewöhnten, gleichmütigen Dirigenten allein inmitten des Orchesters. . . .

Die Franzosen lieben, nach meinen Erfahrungen, Musik überhaupt nicht, aber von allen Arten und Abarten der Musik ziehen sie jetzt die russische allen übrigen vor. Gleichgültig werden die feinsinnigen Eingebungen eines Debussy angehört — dieses Unikums am hoffnungslosen Horizonte der französischen Musikautoren; aber auch bei den Werken modernerer und weniger musikalischer Verfasser habe ich keine Anzeichen von Begeisterung bemerkt. Sogar der auf allen hiesigen Konzertprogrammen unvermeidliche Monsieur Fauré, den die Franzosen für eine Art zeitgenössischen „Bach von Frankreich" halten, sogar dieser begegnet (was übrigens nicht verwunderlich ist) nur achtungsvoller Bewunderung, wie sie etwa ein Herr mit der Rosette der Ehrenlegion im Knopfloch hervorruft. Dagegen findet russische Musik, in wie fürchterlicher Wiedergabe immer sie ihnen vorgesetzt wird, „richtigen" Beifall bei den Franzosen.

Die beiden letzten Jahre standen vollkommen unter dem Zeichen der russischen Kunst. Die Feststellung mag genügen, daß sich in Paris nicht weniger als fünf Unternehmungen gebildet haben, die sich damit befassen, auf möglichst billige Weise russische Opern aufzuführen, im Konzertsaale, ohne Dekorationen und Kostümen mit Mitwirkenden zweiten bis vierten Ranges. Es sind meist schauerlich schlechte Aufführungen, deren man sich in Rußland in den tiefsten Tiefen der Provinz schämen würde. Nichtsdestoweniger strömt das Publikum hin, und die Pariser Kritik ist entzückt, wohl weil sie hier wirklich das findet, was sie von jeher in der russischen Musik sucht: Barbarentum — „de barbarie" . . .

Ich sagte schon, daß die französische Musik die Franzosen mehr oder weniger gleichgültig läßt. Doch gibt es eine Ausnahme: das ist Honegger mit seinem „König David", der dank dem Zusammentreffen von Umständen, die z. T. außerhalb der Sphäre der Musik zu liegen scheinen, großes Entgegenkommen gefunden hat. Ist es die Sehnsucht nach einem Wiederaufleben „monumentaler Kunst"; ist es der Einfluß einer Gruppe, die (irrtümlich) in Honegger den Vorboten des Hebraismus in der Kunst sieht; oder wird diese Begeisterung einfach durch die musikalischen Elemente des Werkes genährt, das in gerader Linie — nicht von Händel, nein, bei Leibe nicht — sondern von Massenet abstammt, sehr zur Verwunderung des Komponisten, der sich wohl gern eine großartigere Genealogie gewünscht hätte? Diese Frage zu entscheiden ist natürlich schwer. Tatsache jedoch ist, daß Honegger gegenwärtig Sieger ist, und daß sein Ruhm vielleicht sogar den Strawinskis überflügeln wird, der bisher allein alle zu einem maßgeblichen Erfolge notwendigen Hebel virtuos zu handhaben verstand. Wie festgegründet die Hegemonie Honeggers ist, bleibt allerdings abzuwarten. Die Lokomotive der zeitgenössischen Mode rast schneller noch als die eines „Pacific 223", und das Bild wechselt jede Sekunde.

Der allgemeine Eindruck ist, daß Musik allein aufgehört hat, Eindruck zu machen. Sie muß sich dazu neuer, fremder, außerhalb ihrer liegender Elemente bedienen. Am besten nimmt sie diese aus der Welt des Sports. Durch seine musikalischen Qualitäten allein wird heutzutage kein Pianist, keine Sängerin, erst recht kein Komponist den Pariser in Erstaunen oder gar Begeisterung versetzen, denn dessen psychisches Leben spielt sich in einer ganz anderen Fläche ab, die sich mit der musikalischen nicht „schneidet". Ein ander Ding ist es, wenn der Pianist beispielsweise den Kanal durchschwimmen kann, oder die Sängerin zufällig Negerin ist — dann stellt sich gleich ein gewisses Interesse ein. Schlechter noch ergeht es den Komponisten, soweit sie nicht mit reichen Amerikanerinnen verheiratet sind, oder etwa Schnelligkeitsrekorde im Notenschreiben aufzuweisen haben, denn die Valuta-Verhältnisse in Frankreich sind dem Fortbestehen ihres Geschlechts nicht günstig. Wenn es so weiter geht, wird es bald entkräftet aussterben, und vielleicht ist die Stunde nicht mehr fern, wenn ein Komponist ein selteneres Wesen noch sein wird als irgendein Ichtyosaurus. Abgesehen von den in Frankreich lebenden Russen (Medtner, Strawinski, Prokofieff, Tscherepnin) leidet das Geschlecht der französischen Komponisten an bedenklicher Anämie und jener Überfeinerung der Dekadenz, die ein untrügliches Anzeichen und das unerläßliche Zubehör jeder erlöschenden Kultur ist.

(Aus dem Russischen übersetzt von O. v. R.)

Die Tschechoslowakei auf der Frankfurter Musikausstellung

Von Dr. Paul Nettl, Prag

Die Frankfurter Musikausstellung ist nicht nur systematisch, sondern auch landschaftlich gegliedert. Von den einzelnen ausstellenden Staaten: Ungarn, Österreich, Italien, Frankreich, Tschechoslowakei, Rußland, Belgien, Polen, Schweiz und Holland mag besonders die Tschechoslowakei unser Interesse erregen, wegen der vom Berliner tschechischen Gesandten gelegentlich seiner Ansprache betonten hervorragenden Beteiligung der Deutschen. Bekanntlich dürfen die dreieinhalb Millionen Sudetendeutschen auf eine reiche Musikvergangenheit hinweisen. Eine nationale tschechische Musik gibt es ja erst seit Smetana, wenn auch die slawische Musikseele gelegentlich schon im 17. und 18. Jahrhundert erkennbar ist. Der Besucher der Ausstellung, zu der ja nur Staaten, aber keine Nationen zugezogen waren, werden sich also mit Interesse den Expositionen der einzelnen Ländergruppen zuwenden, um ein anschauliches musikgeschichtliches Bild der einzelnen Landschaften zu erhalten.

Wie sieht dieses Bild in der tschechoslowakischen Gruppe aus? Die tschechische Ausstellung ist eingeteilt in die Gruppen: „Mozart in Prag“, „Die böhmischen Musikemigranten“, „Böhmische National-Literatur“, „Alte Instrumente“, „Smetana-Sammlung“, Dvořák“, „Originalhandschriften“, „Musikpädagogische Literatur“.

Schon diese Einteilung läßt erkennen, daß das tschechische Ausstellungskomitee mangelhaft zusammengesetzt gewesen zu sein scheint. Im großen und ganzen wurden nur die Bestände des Staatskonservatoriums herangezogen, keine eigentlichen Fachleute — etwa zünftige Musikwissenschaftler — gefragt. Ein Bild von der musikgeschichtlichen Vergangenheit hätte das reiche böhmische und mährische Musikleben des 16. und 17. Jahrhunderts nicht vergessen dürfen. Wo findet man etwas von den böhmischen und mährischen Musikkapellen dieser Zeit? Die zahllosen Archive und Bibliotheken — Kremsier, Jaroměřice, Ossegg, Tepl u. v. a. — bergen ja so reiches Material, nicht weniger die vielen adeligen Privatsammlungen (Lobkowitz, Waldstein, Schwarzenberg usw.), daß es rätselhaft erscheinen muß, wie das reiche, klingende Böhmen so einseitig auf dieser Ausstellung vertreten sein kann.

Hier interessiert uns die „deutsche Frage“. Und da mag gleich festgestellt sein, daß deutsche Vertreter der Musikwissenschaft nicht herangezogen worden zu sein scheinen. Als Verbeugung vor der deutschen Musikvergangenheit in Böhmen werden Mozart-Reliquien ausgestellt, scheinbar um in Erinnerung zu bringen, daß die „Böhmen“ als Erste das Mozartsche Genie erkannten. Wo sind aber die großen deutschen „Musikemigranten“ des 17. Jahrhunderts erwähnt: Demantius, Hammerschmidt, Biber, Kuhnau u. v. a.? Oder im 18. Jahrhundert die deutschnamigen Mannheimer Komponisten oder etwa Rösler aus Leitmeritz und viele, viele andere. Selbst der „Musikemigrant“ Gustav Mahler ist vergessen. Ist das wirklich nur Zufall? Die große Vergangenheit des Deutschen Theaters in Prag ist gleichfalls vergessen. Nicht weniger das Brünner Theater, das im 18. Jahrhundert schon eine Rolle spielte. C. M. von Weber in Prag, die Ära Angelo Neumann und vieles andere sucht man vergebens in einer Ausstellung, deren Veranstalter sich nicht scheuen, auffallende Bilder von tschechischen Musikgrößen auch 2. und 3. Ranges zu zeigen. Von lebenden Komponisten sind zwar die Lichtbilder aller tschechischen Musiker von irgendwelcher Bedeutung aufgestellt, von deutschen Komponisten wird lediglich das Bild Fidelio Finkes gezeigt. Andere deutsche Komponisten, wie Rietsch, Zemlinsky, Weigl, Prochazka usw., scheint man nicht zu kennen. Vom musikalischen Schrifttum in der Tschechoslowakei ist gleichfalls nicht viel zu sehen. Daß es hier auch deutsche Musikschriftsteller gibt, weiß man scheinbar nicht.

Eine Orientierungstafel soll systematisch und illustrativ das Musikleben in der Tschechoslowakei zeigen. Sie wurde im Auftrage des tschechoslowakischen Schulministeriums von Staatsinspektor Hromadka ausgearbeitet. Man ist naturgemäß außerstande, die Richtigkeit der An-

gaben zu überprüfen. Immerhin aber ist es verwunderlich, wenn den Frankfurter Besuchern zugemutet werden soll, was „Liberec“ (Reichenberg), „Litoměrice“ (Leitmeritz) zu bedeuten hat. Die eingeklammerten Namen in deutscher Sprache wären zumindest am Platze gewesen. Eine oberflächliche Prüfung der Tafel zeigt, daß das Reichenberger Musikleben gekennzeichnet ist durch einen tschechischen und deutschen Gesangverein und eine tschechische und deutsche Musikschule, wobei natürlich die tschechischen Institute auffallend rot gezeichnet sind und an erster Stelle stehen. Tannwald besitzt angeblich nur eine tschechische Musikschule und einen tschechischen Gesangverein, keinen deutschen, ebenso Lobositz.

Ganz groß aufgemacht ist auch der tschechoslowakische Rundfunk. Alle Programme sind mitgeteilt, die Lichtbilder der Sprecher ausgestellt usw. Von der mühselig durchgesetzten „Deutschen Sendung“ ist kein Wort erwähnt.

Es liegt im außerordentlichen Interesse auch der tschechischen Regierung, daß wenigstens der Anschein einer Berücksichtigung der Minorität der Deutschen erweckt wird, besonders bei einer Ausstellung, deren Veranstalter aus Gründen des Taktes auf eine Überprüfung der Ausstellungsgrundlagen verzichten. Die tschechoslowakische Gruppe aber hat statt des vorgeschriebenen Staatenprinzips eigenmächtig das Nationalprinzip zur Anwendung gebracht. Dies hätten die berufsmäßigen Vertreter der deutschen Interessen verhindern müssen.

Zu unseren Musik- und Bildbeilagen
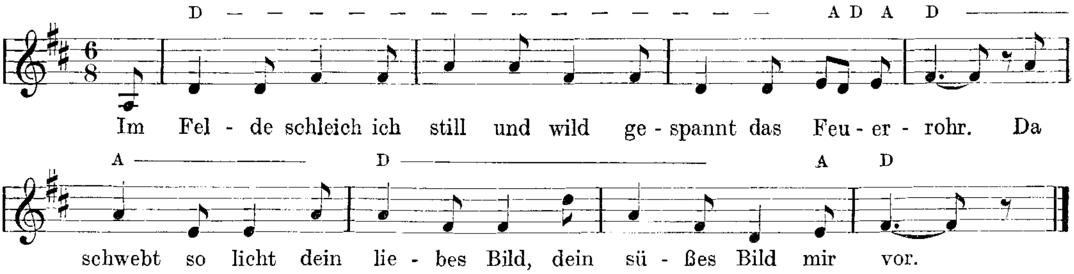
Als Musikbeilage bringen wir dieses Mal ein einziges Stück, das wir aus den Liedern und Gesängen des in Auerbach (Hessen) lebenden Komponisten Julius Klaas vor allem seiner großen und doch in sich geschlossenen Form ausgewählt haben, einen Liebesgesang auf Worte von Hermann Hesse, dessen 50. Geburtstag wir dadurch ebenfalls, wenn auch etwas nachträglich, feiern möchten. Wie das Gedicht, so fließt auch die Musik in einem Zuge dahin, und man darf sich mit ihrem, in sich selbst erfüllenden Aufbau wohl etwas näher beschäftigen. Es will immerhin etwas heißen, daß der auf S. 3 erreichte Höhepunkt auf der Dominante der Grundtonart erreicht wird, d. h. diese noch gar nicht verbraucht wirkt, nicht zum wenigsten durch sehr gut gewählte harmonische Anlage des Ganzen. Als Baustein erweist sich der erste Gedanke, der aber erst im „Abgesang“ seine eigentliche Bestimmung erhält. Wenn auch — nicht zum wenigsten durch Vorhalte — etwas weich gehalten, ist das Ganze eine Probe echter Ausdrucksmusik.

Unsere Leser werden sich freuen, ein gutes Bild des neulich verstorbenen Musikforschers Hermann Abert in dem Hefte zu finden. Wer derart lange und mit soviel Glück sich vor allem in Mozart versenkte, darf des bleibenden Dankes vor allem der deutschen musikalischen Welt sicher sein. — Das zweite Bild stellt den Chemnitzer Kirchenmusikdirektor Prof. Franz Mayerhoff vor, der als einer unserer vorzüglichsten Chormeister zu gelten hat und letzthin wiederum — anläßlich der protestantischen Kirchengesangwoche in Frankfurt a. M. — durch die Leistung seines kleinen, aufs feinste gebildeten Chores die besondere Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Da Mayerhoff aber auch ein humorvoller Musiker ist und reizend zu erzählen vermag, bringen wir in „Kreuz und quer“ auch die allerliebste Schilderung seiner Reise mit seinem Chor von Chemnitz nach Frankfurt. Für spätere Historiker mag eine derartige Schilderung wertvoller sein als ein Dutzend Konzertkritiken.

PREISAUFGABE

Welcher Fassung von Goethes „Jägers Abendlied“ ist, und zwar im Sinne des Gedichts, der Vorzug zu geben, der von Reichardt oder der von Schubert?

Wir möchten wieder einmal mit einer Preisaufgabe an unsere Leser treten und zwar einer künstlerischen. Von den zahlreichen Liedfassungen, die Goethes „Jägers Abendlied“ (Im Felde schleich ich still und wild) erfahren hat, treten vor allem zwei hervor, die von Friedrich Reichardt und von Franz Schubert, der zu diesem Gedicht Goethes bekanntlich eines seiner schönsten und bekanntesten Lieder in strenger Strophenform geschrieben hat. Goethe hat das Lied leider nicht kennengelernt, um so bekannter war ihm das rein musikalisch denkbar einfache Lied von Reichardt. Derart einfach ist es, daß es nicht einmal nötig ist, die Begleitung zu kennen, da sie sich aus den paar Harmonien von selbst ergibt. Jeder musikalische Leser kann denn auch die Melodie, die immerhin beigegeben sei, ohne weiteres harmonisch selbst ergänzen und zu einem Klavierlied machen.



Es handelt sich nun um die Frage, welchem Lied im Sinne des Gedichts der Vorzug zu geben ist, und zwar natürlich mit Darlegung der Gründe. Das möge aber in knappen Worten geschehen, was gut möglich ist, so man sich über die in Betracht kommenden Fragen Klarheit verschafft hat. Wir glauben auch nicht, daß wir uns noch deutlicher über die Frage aussprechen sollen, die kritische Instanz ist, wie gesagt, das Gedicht selbst.

Der Zeitpunkt der letzten Einsendungen sei auf 1. November festgesetzt, in welchem Falle es noch möglich sein wird, das Ergebnis im Dezemberheft mitzuteilen, ferner aber eine kleine Anzahl Preise in Form von Verlagswerken vor Weihnachten zur Verteilung zu bringen. Der Hauptwert derartiger Preisfragen besteht in dem inneren Gewinn, den jeder haben wird, der sich mit dem Gegenstand ernstlich beschäftigt. — Und nun, mit frischem und natürlichem Künstlergeist an die Lösung der Aufgabe.

Neuerscheinungen

Albert von Puttkammer: 50 Jahre Bayreuth. Gr. 8°, 190 S. mit 20 Abbild. Schlieffen-Verlag. Berlin W. 35. 1927.

Waldemar Lippert: Richard Wagners Verbannung und Rückkehr (1849—1862). 8°. 252 S. Mit unveröffentl. Briefen und Aktenstücken, 5 Faksimilien und 16 Tafeln. Paul Aretz Verlag, Dresden 1927.

W. Reinecke: Praktischer Leitfaden der Gesangspädagogik 8°, 146 S. mit 10 Abbild. und Noten. Dörffling & Franke, Leipzig 1927.

Desy Pollitz: Durch Technik zur Kunst der Sprache und des Gesanges. 8°, 30 S. Ebenda. 1927.

Fritz Reuter: Zur Methodik der Gehörübungen und des Musikdiktats. Kl. 8°, 15 S. C. F. Kahnt, Leipzig 1927.

Josef Zuth: Handbuch der Laute und Gitarre. 4. Lieferung: von Hungerberg-Mendl, S. 145—192. Verlag der Zeitschrift für die Gitarre (Anton Goll) Wien-Wollzeile 1926.

Jahrbuch der Sächs. Staatstheater. Herausgeber: Alexander Stoischek. 8°, 130 bzw. 186 S. mit

Bildern. Verlag Paul Vetter & Co., Dresden-A. 1926/27. — Das bereits im 108. Jahrgang stehende Jahrbuch bringt zunächst wie üblich ein ausführliches Verzeichnis sämtlicher, an Dresdener Staatstheatern (Opern- und Schauspielhaus) wirkender Kräfte, ferner einen statistischen Rückblick auf die Spielzeit 1926/27; dann aber den 50 S. umfassenden II. Teil von Prof. Otto Schmids Geschichte der Staatsoper von ihrer Gründung bis zur Gegenwart, zugleich als Fortsetzung und Schluß, des im vorjährigem Jahrbuch enthaltenen I. Teiles. Der II. Teil beginnt etwa mit dem Höhepunkt der Ära Schuch und endet mit der Berufung Fritz Buschs (1922). Zahlreiche Bilder der Künstler dieser Glanzperiode schmücken den Text.

Georg Götsch: Englandfahrt 1926 der Märkischen Spielgemeinde. 8°, 31 S. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1927. — Eine ganz reizvolle, von trokkenem Humor gewürzte Schilderung, der aber eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem englischen Wesen folgt, wie es sich den Englandfahrern zeigte.

Rob. Forbergs Tonkunstkalender 1928. Der beliebt gewordene Bilderkalender setzt im neuen Jahre seine Galerie zeitgenöss. Musiker, Abbildungen historischer Stätten, Szenenbilder aus neuen Opern u. a. fort. Auch Franz Schuberts ist, wie es sich gebührt, mit einigen Blättern gedacht.

Schlesisches Landesorchester Breslau. Denkschrift zum Tarifstreit mit dem Deutschen Musikerverband. 8°, 104 S. Breslau 1927.

Dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sachsen (2.—7. Oktober 1927). Einführungsheft herausgeg. i. A. des Arbeitsausschusses von Ernst Flade. 8°, 79 S. Bärenreiter-Verlag, Kassel. Das Büchlein enthält neben den Abbildungen der Silbermannschen Orgeln in Freiburg und den Programmen für die Tagung bemerkenswerte Artikel über Orgelbaufragen (E. Flade, A. Stier, G. Schlecht, G. Ramin, H. Keller und H. H. Jahnn).

Erich Roeder: Felix Draeseke als Programmusiker 8°, 46 S. Westpfälzische Verlagsdruckerei A. G. St. Ingbert 1927.

Ernst Schauss: Musiktheoretische Grundlagen. Ein Führer durch die Elementar- und Akkordlehre der Musik. Mit kurzer Darstellung der Lehre vom Kontrapunkt. 8°, 119 S. mit Beisp. Siedentop & Co., Verlagsgesellsch. m. b. H., Berlin 1927, Königsgrätzerstr. 99.

Gotthold Frotscher: Die Orgel. Mit 30 Abbild. 8°, 294 S. J. J. Weber, Leipzig 1927.

Der Schutz des künstlerischen Schaffens. Vorträge, gehalten beim 57. Tonkünstlerfest in Krefeld am 13. Juni 1927. 8°, 48 S. Verlag des Allg. D. Musikvereins, München.

Besprechungen

Beethoven-Literatur

ANTON SCHINDLER: L. van Beethoven. 5. Auflage, neuhrsg., mit einer Einleitung und Bemerkungen versehen von Fritz Volbach. 8°, XXVII, 272 u. 373 S. Münster in Westf., Aschendorffsche Verlagsbuchhdlg 1927.

Man freut sich, daß Schindlers Beethovenbiographie immer wieder, und gerade auch dieses Jahr, neu aufgelegt worden ist, denn in gewisser Beziehung weht nun einmal in keiner anderen Biographie so unmittelbar der Odem des Meisters. Beethoven ist hier noch ganz einheitlich gefaßt, Mensch und Künstler gehen unmittelbar ineinander, und daß Schindler gerade auch für Beethovens geistiges Wesen eine offenes Auge hatte, darf ihm die Welt nie vergessen. Gerade heute, wo Beethoven erneuten Mißverständnissen ausgesetzt ist und nur allzuviele nicht mehr wissen, worauf seine Kunst beruhte, wünscht man die von Volbach mit Bemerkungen und einer Lebensgeschichte Schindlers versehene erste Beethoven-Biographie in den Händen recht vieler Musiker und Musikfreunde. Der Verlag — es ist der Originalverleger — hat insofern ein Übriges getan, als er den Preis des stattlichen Bandes so niedrig als möglich stellte. (M. 5. bez. 8.50). s.

MAX STEINITZER: Beethoven. (Musiker-Biographien, Bd. 2.) Kl. 8°, 130 S. Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig.

Das kleine, echt volkstümlich geschriebene Büchlein wendet sich im wesentlichen an den Leser, der „auch noch anderes über den gleichen Gegenstand kennt oder kennen lernt"; es will helfen „vor dem Aufbauen gehäuften Schutt abräumen" und „Hindernissse des Verständnisses" beseitigen. Mit Recht kämpft der Verfasser gegen die landläufigen außermusikalischen Erklärungsversuche Beethovenscher Musik. Durch geschickte Beschränkung und Kürze ist die anregende Kraft des Büchleins groß, das in Zusammenstellungen und Gedanken manches sonst nicht leicht Erreichbare enthält.

Gemäß den neuen Untersuchungen Braunsteins ist auf S. 88 die Reihenfolge der Ouvertüren zur Leonore zu ändern. Daß der Titel der Sonate op. 106 „für das Hammerklavier" „in bewußter Parodie oder leichter Zerstreutheit hingeworfen sei" ist nicht wahr (S. 100). Beethoven war es mit dem Ersatz der Fremdwörter durchaus Ernst; das zeigen auch andere Briefe und Werke dieser Zeit.

HANS WAGNER-SCHÖNKIRCH und JOHANN LANGER: Beethoven, Sein Leben und Schaffen. Mit einem musikalischem Anhang. 8°, 104 S. Deutscher Verlag für Jugend und Volk, Wien-Berlin 1927.

Das kleine Heft enthält als ersten Abschnitt eine volkstümliche Darstellung des Lebens, die allerdings so gut wie gar nicht versucht, in das Besondere seiner Schaffensart und seiner Werke einen Einblick zu vermitteln. Als „Anregungen und Stoff für Lehr- und Kunstwanderungen durch Wien und Umgebung" folgt dann ein von zahlreichen Bildern

begleiteter Abschnitt „Beethoven-Wohnhäuser", der für Besuche in Wien empfehlenswert ist. Den Beschluß bildet eine hübsche Auswahl von 12 Liedern (darunter einige Kanons) und 7 Klavierstücken, die für den Schulgebrauch passend sind.

BERNHARD BARTELS: Beethoven (Meister der Musik Bd. 1). 8°, 386 S. Verlag von Franz Borgmeyer, Hildesheim 1927.

Das Hervorstechende dieses Beethovenbuches ist die gehobene, oft poetische Form und Sprache. Auf Grund einer vorzüglichen Kenntnis der Briefe, der Äußerungen von und über Beethoven entstehen so recht gute Abschnitte über Wesen und Eigenarten des Meisters. Ich nenne besonders: „Erscheinung und Wesen", „Der Herrscher", „Der Humor", „Die Liebe". Die Art der Darstellung ermöglicht auch das Herausnehmen einzelner Teile. Die Charakterisierung der Umwelt (des Vaters, der Brüder) ist vielleicht manchmal etwas scharf, die Schätzung der Bettina von Arnim zu groß. Nimmt so der biographische Teil eine gute Stellung in der Beethovenliteratur ein, so mußte diese Art der Darstellung zur Beschreibung der Werke versagen. Solche allgemeinen Worte tragen zur sachlichen Erkenntnis nichts bei. Es ist schade, daß so ein Zwiespalt in dem Buche klafft, dessen biographische Abschnitte (sie nehmen den Hauptteil ein) lesenswert sind. Dr. Paul Mies-Köln.

GRETE MASSÉ: „Sonate pathétique". Ein Beethovenroman. 8°, 221 S. Verlag Koehler & Amelang, Leipzig.

Endlich einmal ein Weizenkorn in der leichten Spreu der musikalischen Romanliteratur! Grete Massé ist wirklich Schriftstellerin mit einer eigenwüchsigen, männlichen Sprache, die den Leser in Atem hält, es weht wirklich etwas von dem heißen Atem Beethovens durch die leidenschaftlichen Sätze, und wer schon den Unsterblichen lieber dichterisch gestaltet als streng geschichtlich dargestellt sehen will, der soll getrost zu diesem Buche greifen. Der Beethoven dieses Romans ist wenigstens von Fleisch und Blut, und die Schriftstellerin verfällt nicht in den peinlichen Fehler, das Unfaßbare künstlerischer Meisterwerke krämerhaft auszudeuten. Der Roman behandelt den Abschnitt aus Beethovens Leben, in dem Anselm Hüttenbrenner aus Graz in den Gesichtskreis des Meisters tritt — auch hier ist man der Verfasserin dankbar, daß sie sich Beschränkung auflegt und nicht das gesamte Leben des Titanen auf 220 Seiten „behandelt". Die Charakteristik von Beethovens Bruder Johann ist ein schriftstellerisches Kabinettstück.

Gegen das Maseé'sche Werk fällt eine zweite Neuerscheinung des gleichen Verlags, die ebenfalls dem Beethovenkreise angehört, beträchtlich ab, wenn auch von ihr wenigstens das eine gesagt werden kann, daß der Verfasser unterhaltsam zu erzählen versteht, es ist

HERMANN RICHTER: „Das wilde Herz". Lebensroman der Wilhemine Schröder Devrient. 8°, 233 S. Ebenda.

Der Verfasser hat es sich nicht sonderlich schwergemacht. Wo er nicht viel über seine Hauptheldin zu sagen wußte, gewährt er geschichtliche Exkurse, die sich mit allem möglichen — mit der Schlacht bei Hanau, mit Beethoven, mit dem Wiener Kongreß u. a. nur nicht mit der großen Schauspielerin beschäftigen. In der ersten Hälfte dient die Hauptperson tatsächlich dem Verfasser nur zum Vorwand, sich mit den großen Nebenpersonen aus der Zeit zu beschäftigen. Manchmal hat man den Eindruck, man lese einen Geschichtsabriß. Die Charakterentwicklung Wilhelminens ist sehr flüchtig behandelt, der Verfasser bleibt völlig im Anektotisch-geschichtlichen hängen und wirkt da nicht selten beinahe naiv, so wenn er die Unterhaltung Spontinis mit der Schröder ziemlich ungeschickt dazu benutzt, um eine lange Musikkritik der Vossischen Zeitung zu verlesen. Das ganze ist Musikgeschichte in Unterhaltungsform, nicht mehr, — aber auch nicht weniger, denn leider gibt es unter den sogenannten Künstlerromanen der Gegenwart sehr viele, die nicht einmal dieses bescheidene Ziel erreichen, sondern unausstehlich langweilig sind.

Dr. Franz Thierfelder.

* * *

KURT v. WOLFURT: Mussorgskij. 8°, 382 S. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1927.

Die große Begeisterung — fast möchte man sagen Mode — für Mussorgskij, die bei uns in den letzten Jahren Platz gegriffen hat, fand ihren Niederschlag auch in der Literatur über diesen Komponisten. Es liegen bereits nicht weniger als vier Werke vor. Zwei von diesen — die Broschüre Handschins und das oberflächliche Büchlein M. Calvocorressis — kann man getrost übergehen, denn sobald es sich um die Erfassung des Problems Mussorgskij handelt, wird man immer zu den gründlichen Werken Oskar v. Riesemanns und Kurt v. Wolfurts greifen müssen. Wenn das Werk Riesemanns sich nicht nur zum Studium der Erscheinung Mussorgskij, sondern aller mit dieser zusammenhängenden russischen Geistes- und Kulturkomplexe eignet, so genügt das Buch von Wolfurt für denjenigen, der sich mit dem Leben und Schaffen Mussorgskijs allein nicht gerade erschöpfend aber auch durchaus nicht oberflächlich vertraut machen will.

Kurt v. Wolfurt ist Deutsch-Balte, und ist, da er zum Teil in Petersburg seine Bildung genossen hat, mit den russischen Verhältnissen und der Sprache vertraut (eine Vorbedingung für das Zu-

standekommen eines irrtums- und fehlerfreien Werkes über eine russische Frage.) Sein Werk ist ihm daher gelungen, ist überdies sachlich geschrieben und vertritt — im Gegensatz zu Riesemann — die deutsche Einstellung zu russischen Musikfragen.

Der Verfasser geht von Vorgängern Mussorgskijs — Glinka (hier möchte ich auf die glänzende Charakteristik der besten Stellen von Glinkas Opern aufmerksam machen) und Dargomyshskij — aus, schildert dann das Leben des Komponisten, angefangen von seinen frohen Kinderjahren und der sorgenlosen Jugendzeit bis zum erschütternden Abstieg und dem schrecklichen Ende, sowie sein Schaffen, dem der größte Teil des Buches gewidmet ist. Beides geschieht an Hand von Briefen Mussorgskijs von denen hier 84 — zum größten Teil zum erstenmal in deutscher Sprache — teilweise gekürzt gebracht sind.

Nicht immer kann man dem Verfasser in allen seinen Ansichten und Urteilen beipflichten, ihre Sachlichkeit aber verdient Anerkennung. Anerkennenswert sind ferner Hinweise auf die praktische Verwendbarkeit einzelner Werke, darunter wenig bekannter, noch nicht erkannter oder zum Teil zu Unrecht vergessener, was dazu beitragen könnte, das Interesse für das Schaffen Mussorgskijs wach zu halten und vor Schablonisierung zu bewahren.

Zur Nachahmung ist die Angabe der Betonung russischer Worte und Namen zu empfehlen, nur verwickelt leider K. v. Wolfurt die immer noch ihrer Lösung harrende Transkription russischer Namen noch mehr. Robert Engel.

Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst. Herausgeg. v. W. Gurlitt, 8°, 171 S., Bärenreiter-Verlag, Augsburg 1926.

Dieser Bericht gestaltete sich zu einem höchst wertvollen literarischen Beitrag zur Lösung der Kämpfe und Probleme, in die zur Zeit der gesamte Orgelkomplex geraten ist. Sowohl für die Fachkreise als auch für die an der Orgel interessierten Laienkreise ist diese Sammlung von Aufsätzen, Vorträgen und Diskussions-Berichten außerordentlich aufschlußreich. Während für den Laien besonders die Themen entwicklungsgeschichtlichen und ästhetischen Charakters von Interesse sind (etwa der ausgezeichnete erste Aufsatz „Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte" von Prof. Gurlitt und derjenige H. Erpfs über Orgel und zeitgenössische Musik), so bieten dem Fachmann wesentliche Aufschlüsse die Ausführungen H. H. Jahnns über Pfeifenmensuren wie auch D. Walckers Erörterungen über Orgelmensuren. Kurz, diese Zusammenstellung erweist sich als ein historisch wichtiger Niederschlag konzentriertester Form des Stadiums, in dem sich die so brennend gewordene Orgelfrage zur Zeit befindet. Hinzu kommt noch für das Auge eine schöne Bilderbeilage von mannigfachen, besonders schönen Orgel-Prospekten, und schließlich noch anregende Notenbeilagen. Günther Ramin.

PAUL MIES: Noten und Bücher. Ein Wegweiser durch die musikalische Buch- und Notenliteratur für den Musikfreund. Kl 8°, 125 S. P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Auf diesen Wegweiser seien die Musikfreunde angelegentlich hingewiesen. Paul Mies ist der geborene Praktiker in derartigen Dingen, wobei man immer das Gefühl hat, daß er alles auch aus eigener Anschauung kennt, was er empfiehlt, und bei seiner großen Kenntnis der praktischen und theoretischen Literatur kommt dann auch etwas einigermaßen Einheitliches zustande. Sicher wird jeder Kenner dies und jenes vermissen, aber das liegt in der Natur der Sache. Den Praktiker zeigt Paul Mies nicht im wenigsten auch in der ganzen Anlage, die etwas zu Suchendes immer an der richtigen Stelle finden läßt. Das Büchlein sei noch im besonderen als Ratgeber für Weihnachtsgeschenke empfohlen. s.

ALBERT JACUBEIT: Der Schlüssel zum Naturgesetz des Singens. 8°, 46 S. Kommissionsverlag Simrock, Berlin 1926.

GUSTAV MAERZ: Gesangsmethoden. Eine kritische Studie. 8°, 39 S. Verlag Fritz Baselt, Frankfurt.

Eigentlich müßte ich der Schrift von Jacubeit eine ausführliche Erwiderung gegenüberstellen, da er in breiten Ausführungen gegen mein Buch „Das bewußte Singen" Stellung nimmt (ohne allerdings sehr Wesentliches einzuwenden). Ich möchte ihn jedoch nur bitten, sich die von ihm herausgegriffenen Stellen meines Buches noch einmal im Zusammenhang des Ganzen durchzulesen, um ihr Einbezogensein in einen Gedankengang zu verstehen, der dem seinen nicht so fernliegt, wie er glaubt. Im übrigen ist über die Arbeit von Jacubeit zu sagen, daß jeder Erfahrene und Sachkundige ihren guten Kern wohl erkennen wird, trotzdem die Schale der oberflächlichen und saloppen Darstellung ihre Existenzberechtigung im Meer der Gesangsbroschüren in Frage stellt. Das äußerst häufig, leider oft falsch gebrauchte Wort „intuitiv" beherrscht das Ganze. Als Schriftprobe, besonders für psychologisch geschulte Köpfe, gebe ich den Satz: „Wenn das Gehirn, wie vorher geschildert, diese Befriedigung im Ton gefunden hat, so tritt das Ohr, vom Instinkt unterstützt, intuitiv in Tätigkeit".

Die kritische Studie von Gustav Maerz bringt gute Beobachtungen über den Methodenunfug im Gesangsfach und ausgezeichnete Bemerkungen. Seiner Wertgebung der anatomisch-physiologischen Erklärungen im Unterricht wird allerdings mancher skeptisch gegenüberstehen. Die Gleichstellung von Psychologie und Fiktion, S. 20, verrät merkwürdige Vorstellungen von einer wissenschaftlichen Disziplin. Franziska Martienßen.

JOSQUIN DES PRÈS: Werke. Uitgegeven door Dr. A. Smijers. Elfde Aflevering. Missen. II. Missa La Sol Fa Re Mi. Kistner & Siegel, Leipzig. O. Alsbach & Co, Amsterdam.

Im Rahmen der großzügig angelegten Gesamtausgabe der Werke von Josquin des Près, welche der in der Wiener Schule herangebildete holländische Musikforscher Dr. A. Smijers im Auftrage der „Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis" herausgibt, erschien als zweites Messenwerk die „Missa La Sol Fa Re Mi". Die prachtvolle Komposition, in deren sämtlichen Sätzen das Motiv „La Sol Fa Re Mi" verarbeitet ist, soll, einer von Glareanus in seinem „Dodekachordon" überlieferten Anekdote zufolge, durch den ungeduldigen Ausruf „Laise faire moy" (= la sol fa re mi) eines Mäzens inspiriert sein, den Josquin um eine Unterstützung angegangen hatte. Auch dieses Heft legt Zeugnis ab für die außerordentliche Gewissenhaftigkeit und reiche Sachkenntnis, mit der die Gesamtausgabe der Werke dieses Großmeisters des 16. Jahrhunderts angelegt ist. Ein genaues Verzeichnis der benutzten Quellen und ein ausführlicher Revisionsbericht sind der Komposition vorangestellt. K. Geiringer.

ORLANDO DI LASSO: 6 Fantasien für 2 Streich- oder Blasinstrumente. Herausgeg. von Walter Pudelko. — KAMMERMUSIK DES MITTELALTERS. Chansons der 1. und 2. niederländischen Schule. Für 3 bis 4 Streichinstrumente herausgeg. von Oskar Dischner. Bärenreiter-Verlag Augsburg.

Der um die Verbreitung älterer Musik in modernen Ausgaben verdiente Verlag legt 2 neue interessante Hefte vor. Es muß als eine glückliche Idee bezeichnet werden, daß die schönen zweistimmigen Phantasien di Lassos zur Bereicherung der nicht allzu großen Literatur für 2 Violinen (denn für diese Besetzung hat der Herausgeber die Stücke aus naheliegenden praktischen Gründen vorzugsweise bestimmt) herangezogen wurden. Obwohl Lasso bei der Komposition dieser „Bicinie" wohl nicht an die Wiedergabe durch 2 Violinen gedacht hat, sind wir doch sicher, sie im Geiste ihrer Entstehungszeit zu interpretieren, wenn wir für die Ausführung 2 Instrumente der gleichen Klangfarbe, etwa 2 Streicher, 2 Bläser oder auch 2 Singstimmen wählen. Der Herausgeber hat sich darauf beschränkt, einzelne Stücke um einen Ton nach aufwärts zu transponieren, um sie dem Umfang der Violine zugänglich zu machen. Da diese Ausgabe vorwiegend praktischen Zwecken dienen soll, wäre wohl auch die Angabe dynamischer Zeichen sowie einiger Winke für die Tempogebung angebracht gewesen.

Das erste Heft der Sammlung „Kammermusik des Mittelalters" — der Titel „Kammermusik des ausgehenden Mittelalters" oder auch „Kammermusik der Frührenaissance" wäre wohl entsprechender — enthält hauptsächlich französische Rondeaux von Dufay, Binchois, Reynald Libert u. a. Die Mehrzahl dieser Stücke sind der Interpretation Hugo Riemanns folgend, als Sologesänge mit instrumentaler Begleitung sowie instrumentalen Vor- und Zwischenspielen aufgefaßt. Ein wenig befremdend wirkt es aber, daß diese doch keineswegs für Historiker bestimmte Ausgabe den nur Philologen verständlichen alt-französischen Text ohne Anweisung für die Aussprache und ohne Übertragung ins Deutsche wiedergibt. Wenn schon — wie der Herausgeber erklärt — die gänzlich heterogene Rhythmik der deutschen Sprache die genaue Übersetzung der französischen Chansons unmöglich macht (eine Behauptung, die keineswegs allgemeine Zustimmung finden dürfte), so wäre, unseres Erachtens, doch wenigstens eine freie deutsche Prosawiedergabe der Chansonstexte am Platz gewesen, um den Ausführenden mit dem Charakter der Gesänge vertraut zu machen. Denn auch die Grundvoraussetzung des Herausgebers, daß man sich den Zusammenhang zwischen Text und Musik nicht lose genug vorstellen kann, erscheint in dieser schroffen Formulierung durchaus nicht unanfechtbar. Man vergegenwärtige sich, um nur ein Beispiel zu nennen, das bekannte Liebeslied von Binchois „De plus en plus se renouvelle" (S. 17), dessen liebliche Melodie aus dem anmutigen Text hervorgegangen zu sein scheint. Wenngleich die Vokalkompositionen dieser Zeit bisweilen gewiß auch rein instrumental aufgeführt wurden, so ist bei der überwiegenden Mehrzahl der Chansons zunächst doch an eine Wiedergabe mit Singstimme gedacht. Sicherlich aber gelangte auch bei rein instrumentaler Ausführung die von dem Herausgeber vorgeschlagene Besetzung für 3 bis 4 Streichinstrumente nicht zur Anwendung. Die Musikdarstellungen des 15. Jh., welche zu unseren wichtigsten Quellen für die Besetzungspraxis der Frührenaissance zählen, zeigen uns, daß bei den musikalischen Darbietungen dieser Zeit Singstimmen, Zupf-, Streich-, Blas- und Schlaginstrumente nach dem Prinzip größtmöglicher Buntheit und Kontraktwirkung des Klanges kombiniert wurden. Die einfarbige Zusammenstellung von „3 bis 4 Streichinstrumenten" aber ist vor dem 16. Jahrhundert undenkbar. Um dem Klangideal der Frührenaissance mit modernen Mitteln einigermaßen nahezukommen, wären, dem überwiegend zarten Charakter der Stücke entsprechend, etwa eine Laute oder Gitarre, eine Bratsche oder Violine und eine Oboe oder Flöte, möglichst unter Einbeziehung der menschlichen Stimme, zu verwenden. Als oberste Regel für die Besetzung der Musik dieser Zeit hat es jedenfalls zu gelten, daß sich die einzelnen Stimmen möglichst bunt voneinander abheben, nicht aber klanglich verschmelzen.

K. Geiringer.

JOH. SEB. BACH: Orgelwerke. Auf zwei Klaviere übertragen von Otto Singer. Bisher erschienen „Fantasie und Fuge in G-Moll". Steingräber-Verlag, Leipzig.

Der Steingräber-Verlag beginnt die Reihe seiner Übertragungen Bachscher Orgelwerke für zwei Klaviere mit Glück. Die vorliegende Übertragung der gewaltigen Fantasie und Fuge in G-Moll durch Otto Singer ist meisterhaft. Das Problem ist scharf gesehen: mit den reichen Mitteln der 20 Finger auf zwei Klavieren durch Oktavverdoppelungen und dynamische „Terrassen" zu „registrieren" wie der Organist auf der Orgel. Die Übertragung ist Meister Straube zugeeignet. Sie lehnt sich im Detail der Phrasierung wie im Großen des Aufbaus an seine schulebildende Interpretation an. Aber Singer ist selbständig genug, um dennoch alles dem klanglich Eigenen des Klaviers anzupassen: die Artikulation wurde gemäß der größeren rhythmischen Bestimmtheit des Klaviers vereinfacht, die Stärkegrade aus klavierklanglichen Gründen meist abgedämpft und auf nur kürzere Strecken dem „vollen Werk" zugeteilt. So ist den Freunden des Spiels auf zwei Klavieren ein Werk geschenkt, das man versucht ist, einem Originalwerk für zwei Klaviere gleichzuachten.

C. A. Martienssen.

THEODOR BLUMER: Für Flöte mit Klavierbegleitung: Aus der Tierwelt op. 57a. Aus dem Pflanzenreich op. 57b und „Hausmusik", 10 Walzer op. 56. Verlag Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig, Riga, Berlin.

Vom Verlag ausgezeichnet ausgestattet, enthalten die Hefte eine Fülle schöner Musik. Blumers besondere Liebe gilt ja von jeher den Bläsern, was er hier für Flöte und Klavier gibt, ist ob seiner Liebenswürdigkeit und Echtheit des Musizierens wärmstens zu begrüßen. Ganz ist ja die Romantik trotz aller wohlmeinenden Nekrologe noch nicht tot, freuen wir uns, in Blumer einen ihrer warmherzigen, phantasievollen Vertreter zu sehen, dem es noch innen klingt. Das op. 57a und b enthält eine Reihe origineller Charakterstücke, dankbar für beide Instrumente, harmonisch wie rhythmisch interessant und gewählt in der Melodik. Hervorgehoben seien das verträumte, zartverdämmernde „Der Schwan", das liebliche Pastorale „Schäfer bei seiner Herde", das durch seine exotischen Rhythmen eigenartige „Zigeuner mit tanzendem Bär". Famos das zackig spitze Thema in „Kaktus", das majestätische Largo „Die Zeder", der sich süß einschmeichelnde Valse Boston „Die Orchidee".

Op. 56 enthält in seinen zehn gut kontrastierenden Walzern, in denen die verschiedensten Gefühlsskalen erklingen — lustig, elegisch, mal etwas melancholisch oder feurig aufbrausend — Musik wie sie fürs Haus immer begehrt sein müßte. Der graziösen Flötenstimme verbindet sich ein zarter duftiger Klaviersatz, die Anforderungen sind nicht so erheblich, als daß diese Walzer nicht viele Freunde finden könnten.

Georg Kießig.

JEAN SIBELIUS: 1. 13 Morceaux. op. 76, Nr. 2: Etude. 2. Autrefois. Scène pastorale pour orch. op. 96b. Edition p. piano à 2 ms. 3. Valse chevaleresque. Ed. p. piano à 2ms. Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Etwas enttäuscht legt man diese Hefte von Sibelius aus der Hand, wenn man den nationalen Ton seiner Musik kennt. Hier hat er einem weltmännischen Konversationston Platz gemacht, dessen Wirkung reichlich an der Oberfläche bleibt. Am ehesten befriedigt in ihrem Zweckmäßigkeitsstil die Etude.

M. MOSZKOWSKI: 12 Etudes de Piano p. la main gauche seule op. 92. Enoch & Cie, Paris.

Eine wertvolle Bereicherung der Übungsliteratur für die linke Hand, charaktervoll in der musikalischen Erfindung, lebendig in der Gestaltung und höchst abwechslungsreich in der Auswahl der technischen Probleme. In ihrer stofflichen Reichhaltigkeit ist die Sammlung sehr zu empfehlen.

Dr. Willi Kahl.

J. S. BACH: Kompositionen für die Laute; herausgeg. von H. D. Bruger, 3. Aufl., wesentlich ergänzt und verbessert. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.

Vier Jahre nach dem Erscheinen von Bachs Lautenkompositionen in der vorzüglichen Ausgabe von H. D. Bruger liegt bereits die dritte Auflage vor. Das gibt uns die erfreuliche Gewißheit, daß es aufwärts geht mit dem Lautenspiel in den Kreisen ernsthafter Musikfreunde. Diese vier Suiten stellen in Gemeinschaft mit den hinzugefügten Stücken: „Präludium mit Fuge" und „Fuge" eine hohe Schule für den Lautenisten in musikalischer und technischer Beziehung dar.

Gegenüber der zweiten Auflage hat die vorliegende dritte eine Anzahl bedeutender Verbesserungen erfahren. Diese beziehen sich in der Hauptsache auf die Suite III in G-Moll, deren Autograph dem Herausgeber von der kgl. Bibliothek in Brüssel zur Verfügung gestellt wurde und ihn von der bisher benutzten Leipziger Tabulaturbearbeitung aus nachbachischer Zeit unabhängig machte. Die Reproduktion der ersten Seite der Handschrift bildet eine wertvolle Beigabe zu dem Heft. Der sehr ausführliche Revisionsbericht des Bearbeiters und eine erklärende Zusammenfassung der vorkommenden Spielzeichen werden den historisch und theoretisch interessierten Spielern willkommen sein.

E. Wild, Leipzig.

JOSEPH HAYDN: Quartett in D-Dur für obligate Laute, Violine, Bratsche und Violoncell; herausgeg. von H. D. Bruger, ebenda.

Neben dem aufblühenden Solospiel der Laute beginnt langsam und zunächst in sehr bescheidenem

Umfang auch die Haus- und Kammermusik unter ihrer Mitwirkung wieder Freunde zu finden. In der Tat stellt der intim-liebliche Zusammenklang der Laute mit Streichinstrumenten eine äußerst reizvolle Erholung der von großer Orchestermusik angestrengten Nerven dar. Leider ist die in einwandfreien Neuausgaben vorliegende entsprechende Literatur nicht allzu umfangreich; ihren Hauptteil bilden die bezüglich ihres musikalischen Inhalts nicht allzu anspruchsvollen Kompositionen der Italiener Gragnani, Guiliani u. a. Das Erscheinen eines Werkes wie des vorliegenden Haydn-Quartetts kann deshalb auf das rege Interesse aller Lautenfreunde rechnen. Der Lautenpart stellt an den Spieler nicht geringe technische Anforderungen, ist aber durchaus der Eigenart des Instrumentes angeglichen und mit den Stimmen der Streichinstrumente in meisterhafter Weise verwoben.

E. Wild, Leipzig.

WALTER NIEMANN: Zwei kleine Sonaten op. 98 für Klavier. Ed. Peters, Leipzig.

Anmutige Poesien, denen auch leidenschaftliche Akzente nicht fehlen. Klavieristisch wie immer bei Niemann sehr wirkungsvoll, ohne eigentliche virtuose Ansprüche, daher für Spieler von kultivierten Anschlagsformen eine begrüßenswerte Gabe. In diesem Sinne sei besonders auf die hübsche Variationenreihe hingewiesen, mit der die Zweite Sonate (E-Moll) schließt. Dr. H. Kleemann.

CARL FRÜHLING: op. 40. Trio für Pianoforte, Klarinette (oder Violine) und Violoncello. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ein Werk, dem Boden der Nachromantik entsprossen. Von harmonischer und rhythmischer Struktur sehr einfach, weisen die vier Sätze in ihrer formalen Glätte Freude an einer dem Volkstümlichen genäherten Melodie auf. Die Liebenswürdigkeit und Anspruchslosigkeit dieser Musik verweist sie aufs Haus, wo sie geschulten Spielern willkommen sein wird. Georg Kiessig.

KARL HOYER: Sonate für Flöte und Klavier op. 31. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig—Riga—Berlin.

Lebendige gesunde Musik ohne irgendwelche Problematik. Hoyer schreibt einen ausgezeichneten Klaviersatz. Durchaus poetisch empfunden, interessiert die Sonate durch feine kontrapunktische Arbeit und frische Melodik. Georg Kiessig.

RUDOLF PETERS: Zwei Präludien für Klavier op. 13, Nr. 1/2. N. Simrock, Berlin.

Mit den Stimmungsbildern op. 6, der Fantasie op. 7, den Variationen über ein eignes Thema op. 10, den Fünf Klavierstücken op. 11 zusammengehalten, zeichnen diese beide Präludien und Fugen — so müßte der Titel richtig heißen — ein genügend scharfes Bild dieses fünfundzwanzigjährigen, durch den Klassizismus der Stuttgarter Akademie (Pauer, Haas) gegangenen Niederrheinländers. Wenn Alfred Einsteins „Neues Musiklexikon" von ihm als von einem „der begabtesten jungdeutschen Komponisten" redet, so möchte ich den Ton auf den jungdeutschen legen. Denn jung, etwa gar noch im Sinne des „Neue Bahnen" suchenden Stürmers und Drängers, ist diese ernste, innerliche und schwerblütige Musik ganz und gar nicht; aber sie ist ganz und gar deutsch und tief durch Bach und Brahms gegangen. Den mit Gefühlsintensität förmlich geladenen wunderschönen Präludien gegenüber scheinen die Fugen ein wenig unpersönlich und trocken. Aber auch sie sind absolut „gekonnt" und von einer Reinheit, Schönheit und Strenge der Stimmführung, wie man sie selbst in der wenigen gearbeiteten und entwickelten Musik unsrer mit so viel frechem Schwindel und höhnischer Negation des überkommenen musikalischen Kulturgutes arbeitenden Zeit nicht oft findet. Der junge Rudolf Peters ist uns ein herzlich willkommener Mitstreiter im Kampf um die Erhaltung unsrer deutschen Musik. W. N.

EGON KORNAUTH: Vier Klavierstücke, op. 32. Ludwig Doblinger (Bernh. Herzmansky) Wien.

Vortrags- und Konzertstücke für sattelfeste Pianisten. Ich möchte den Österreicher Kornauth in der tonal wie harmonisch außerordentlich beweglichen und elastischen, doch bei aller Freiheit durchaus tonal gegründeten Art seiner Neuromantik dem Norddeutschen Hugo Kaun gegenüberstellen. Man wird bei beiden infolge der streng logisch konsequenten Art ihrer Notierung zunächst große Leseschwierigkeiten haben, dann aber trotz des äußerlich auf den ersten Blick so überraschend modernen Notenbildes bald die durchaus gemäßigte, mehr aus der chromatisch-enharmonisch bereicherten Romantik etwa des letzten Jensen als aus unserer eigenen Zeit herausgewachsene Moderne dieser Komponisten feststellen. Kornauth im besonderen zeigt auch in seiner Klaviermusik alle schönen Wesenszüge des Österreichers: blühende Klangsinnlichkeit, Liebe zur Melodie, warmes und starkes Gefühlsleben, bewegliche Rhythmik und Metrik; dazu ein großes und absolutes formales und satztechnisches Können. Aus den mir vorliegenden, durchweg auch klanglich sehr dankbaren Stücken möchte ich die tief und schwer empfundene Trauermusik „In memoriam" (der Eltern) und das die schöne und breite melodische Linie Tschaikowskys spannende Notturno als besonders meisterlich gelungen hervorheben. W. N.

Kreuz und Quer

In Sachen der Frage über die Tonartencharakteristik

wollten wir in diesem Heft eine Ruhepause eintreten lassen, um dann aber möglichst bald Dr. Max Unger nochmals das Wort zu geben.

Des hundertsten Geburtstages von Karl Riedel

am 5. Oktober ist denn doch zu gedenken, zumal die von diesem Manne gegründete Chorvereinigung, der Riedelverein zu Leipzig, auch heute noch blüht und zu den älteren und vor allem berühmtesten und verdientesten gemischten Chören in Deutschland gehört. Riedels Verdienst liegt nicht nur in seiner ausgezeichneten Chorschulung, die seinen Verein bald zu einem der ersten in Deutschland machte, sondern vor allem auch in der Pflege älterer Chormusik, worin er zu den bahnbrechenden Chordirigenten gehörte. Unsere musikalische Renaissance, wie man sie genannt hat, sieht in ihm einen ihrer bedeutsamsten praktischen Vertreter, wobei der Hinweis auf den Musikhistoriker A. von Dommer ja nicht unterlassen sei; denn dieser ausgezeichnete stille Mann war es in erster Linie, der den zunächst historisch weiter nicht gebildeten Riedel mit den Schätzen des 16. und 17. Jahrhunderts — gerade auch von Heinrich Schütz — bekannt und vertraut machte. Aber auch für neuere und neueste Tonkunst ist Riedel eifrig eingetreten, wie er gerade unter den Musikern der neudeutschen Schule — längere Zeit war er Vorsitzender des allgemeinen Deutschen Musikvereins — großes Ansehen genoß.

Volksmusik und Kunstmusik oder: Kestenberg und Arnold Schönberg

Vor einiger Zeit tat Arnold Schönberg den Ausspruch, daß alle frühere Musik als „Volksmusik" anzusprechen sei und erst mit der seinigen die Kunstmusik beginne. Es ist gut, daß unterdessen der Bann, der über Bachs „Kunst der Fuge" als einem lediglich dem Kunstverstand entsprungenen Werke lag, gebrochen wurde und es sich dem übrigen Lebenswerk des Meisters organisch einfügt, sonst hätte Schönberg dieses Werk vielleicht doch noch für seine Kunst in Anspruch genommen. Im übrigen sagt der Ausspruch nichts anderes, als was die heutige Kunst Schönbergs einem gesunden Musiker schon lange sagte, daß sie eben mit allem, was wir bisher unter Musik verstanden haben, nichts zu tun hat, sie allem nach, wie wir uns einmal ausdrückten, für die Bewohner anderer Planeten bestimmt sei. Da nun jeder auch musikalisch nach seiner Art selig werden soll, so er nicht seinerseits andere zu seiner Auffassung bekehren will, so wäre das Kapitel Schönberg eigentlich schon vor Jahren zu Ende gewesen, wenn nicht ausgerechnet dieser Vertreter einer nur in seinem Gehirn existierenden Musik zum Lehrer an der preußischen Hochschule für Musik gemacht worden wäre. Das war ein starkes Stück, und man hatte sich dagegen mit aller Entschiedenheit gewandt; denn wie gesagt, damals schon stand Schönberg in aller Klarheit dar.

Und nun, was ereignet sich? Schönberg tut unterdessen seinen als solchen unnötigen Ausspruch, scheidet sich also selbst in aller Form von der ganzen bisherigen Entwicklung aus, und nun glaubt es ihm auf einmal auch der preußische Musikdezernent Prof. Leo Kestenberg. In einem „Volksmusik" überschriebenen Artikel der Frankfurter Zeitung vom 17. August, auf den wir noch in anderer Beziehung zurückkommen werden, charakterisiert er Schönberg als einen Musiker, der sich „ganz in die eisigen Regionen der spekulativen Musik verstiegen habe", und stimmt „freudig" der Ansicht zu, daß alle frühere Musik als „Volksmusik" bezeichnet werden könne. Das ist, derart grob ausgedrückt, natürlich nicht richtig, denn die frühere bedeutsame Musik ist beides zugleich zugleich, sowohl Volks- wie Kunstmusik, d. h. eine Musik, die bei aller Kunst, mit der sie gegebenenfalls arbeitet, so viel menschliches Allgemeinempfinden aufweist, daß sie mehr oder weniger zu allen spricht. Auf die Behandlung dieser weitverzeigten Frage soll es hier uns nicht ankommen, wohl aber darauf, vom jetzigen preußischen Musikministerium bestätigt zu sehen, daß Schönberg mit dem, was unter Musik verstanden wird, nichts zu tun hat und seine damalige Wahl ein grober Mißgriff war, der sich auf keine Weise rechtfertigen läßt.

Abend des Zwickauer Schumann-Museums

am 71. Todestage Schumanns 29. 8. in der Musikausstellung 1927 zu Frankfurt a. M

Vortragsfolge: Unveröffentlichtes von R. und Clara Schumann

1. 2 Polonäsen 4 händig (W. Renner u. Frl. Nickel).
2. Vortrag von Prof. M. Bauer.
3. Lieder a. d. frühen Liederbuch (Ges.: Rose-Walter-Berlin).
4. Fuge; Variationen über ein Thema a. Beethovens 7. Sinfonie (gespielt W. Renner).
5. Goethe u. Schumann (Vortrag M. Kreisig).
6. Klavierkonzert (Clara Schumann).

Leitung der Veranstaltung: Martin Kreisig, Vorsteher des Schumann-Museums.

Zu Nr. 1: Die 7 vierhändigen Polonäsen wurden bisher nicht gedruckt; sie tragen auf dem Titelblatt die ausdrückliche Bemerkung Clara Schumanns: „Nicht zu veröffentlichen." Die 2 zum Vortrag gewählten sind insofern charakteristisch, als die Themen z. T. dann in den „Papillons" op. 2 verwandt wurden. Klavieristisch gut gesetzt, lassen sie, besonders in der Harmonik, den Schumann, wie wir ihn kennen, durchaus nicht vermuten. Es sind mehr gut gekonnte, als erfundene Werke.

Zu Nr. 4, 1: Die kleine Fuge ist belanglos — eine gut gearbeitete kontrapunktische Studie, ohne besondere Merkmale.

Zu Nr. 4, 2: Dagegen ist zu bedauern, daß das Variationenwerk über ein Beethovensches Thema nicht im Druck vorliegt; jedenfalls ist es besser als manches gedruckte Schumannsche oevr. posth. Ist es doch eine glänzende kompositorische Studie zu den „Symphonischen Etüden". Manche Variation bringt das unzweideutig zum Ausdruck.

Nicht unerwähnt sei hier, daß die glänzende, stilgerechte Bearbeitung der Fuge wie der Variationen von dem Reger-Schüler J. Engelmann-Zwickau herrührt, der aus den mangelhaften Skizzen die Werke ergänzte.

Zu Nr. 6: Das Klavierkonzert von Clara Schumann ist eine starke Talentprobe der 15jährigen; erstaunlich der gute Klaviersatz, die gewählte Melodik und Harmonik; verschwiegen sei hier aber nicht, daß das Stück formal schwach ist. Der lange letzte Rondosatz steht in keinem Verhältnis zu den 2 ersten Sätzchen.

Zum Schluß sei hier des Leiters des Museums in Zwickau, M. Kreisig, besonders gedacht. In einer ebenso klugen wie humorvollen Rede legte er dar, wie des jungen Schumann Streben gewesen sei, seinem Ideal Goethe nahezukommen, wie Schumann immer und immer wieder trachtet, es in allem dem Olympier gleichzutun, und wie schließlich der spätere Schumann als Ausdruck der Begeisterung für den „Einzigen" seine beste Musik in seinem Faust gibt.

W. R.

Allerlei Unmusikalisches von der Frankfurter Kunstfahrt des Chemnitzer Jakobi-Kirchenchores

Am Mittwoch, dem 29. Juni, erhielt ich in aller Morgenfrühe aus Frankfurt a. M. eine telephonische Anfrage: „Können Sie nächste Woche am 7., 8. und 9. Juli mit Ihrem Chore für den verhinderten Chor der Staatshochschule für Musik (Prof. Thiel in Berlin) eintreten?"

Wäre ich Kartenspieler, so wäre mir wohl vor Erstaunen der Ausruf „Ei, du griene Neine" entfahren. Da ich aber das edle Kartenspiel infolge der damit verbundenen Additionsexempel nie erlernt habe — mein verehrter Mathematikprofessor wird mir bestätigen, daß er mir seinerzeit eine grauenvolle Zukunft wegen mangelnden Zahlensinns prophezeit hat —, so blieb mir dieser erlösende Ausruf, aber auch vor freudigem Schreck der Atem weg, und im Nu stand vor meinem geistigen Auge ein ganzer Rattenkönig voll Schwierigkeiten, die zu besiegen waren,

ehe man nur an eine Zusage denken konnte. Die angebotene Enschädigungssumme war ja an und für sich hoch, reichte aber noch nicht für die Eisenbahnfahrt, auch dann nicht, als im Laufe des Tages ein Telegramm erschien: „Erhöhen Angebot um 1000 Mark, rechnen dringend auf Zusage". Durch gütige Spenden aus privater Hand, durch gütige Förderung seitens des Rates wurde denn nun die Erfüllung dieser „conditio sine qua non" glücklich sichergestellt.

Von den Behörden freudig begrüßt und dienstlich erleichtert, konnte man nun an die schwierige Aufgabe gehen, einen Chor von 50 Personen — mit einer Ausnahme hatten alle Chormitglieder freudig zugestimmt — in einem Zeitraum von etwa fünf Tagen nicht allein zu drei Aufführungen auf dem heißen Boden einer Weltkonkurrenz vorzubereiten, sondern auch diese 50 Menschen, die den verschiedensten Alters- und Berufsklassen angehörten, aus ihrem Wirkungskreis für drei Tage loszulösen. Auch hier muß dankend erwähnt werden, daß Behörden, Geschäftvorstände und Schulen jedes Entgegenkommen zeigten, um die Schar freizumachen. Wieviel Gänge, Anfragen und Petitionen das aber gekostet hat! Und die Transportfrage! Ausgehend von einer geradezu vorbildlichen, die Bedeutung des Unternehmens verständnisvoll erfassenden Rührigkeit der Leitung des Chemnitzer Bahnhofes, wurden durch Telephon und Eilbriefe die Bahnleitungen in Dresden, Leipzig, Erfurt und Frankfurt in starke Bemühung gesetzt und es wurde dank einsichtsvoller Einschränkung aller Bedenken und Schwierigkeiten so in kurzer Zeit erreicht, daß die korporative Beförderung einer zum großen Teil aus ganz jugendlichen Teilnehmern bestehenden Reisegesellschaft sowohl für Hin- und Rückfahrt gesichert werden konnte.

So war denn der große Reisetag herangekommen, es waren auch die wenigen, aber hitzigen Proben mit geduldiger Begeisterung oder begeisterter Geduld überstanden, und groß und klein stand mit leuchtenden Augen vor unserem reservierten — „Salonwagen", in dem zuerst einmal — entweder aus Respekt oder infolge unsanfter Ansprache — eine große Scheibe in Trümmer ging, was zu unserer ersten akustischen Produktion, zu einem betäubenden Krach mit nachfolgenden Ersatzpflichtverhandlungen mit der Reichsbahn führte.

Wir nahmen dieses Scherbengericht aber als glückbringende Vorbedeutung, und der Zug setzte sich, mit ehrenden Abschiedsgrüßen bedacht, in Bewegung, nachdem kurz vor Abgang ein Gönner mit ganz „schwerbelastenden" Symptomen den Wagen erklommen und im Auftrag des Christlichen Elternvereins zwei Riesenpakete mit Früchten und Erfrischungen für die Reise mit gütigen Worten überreicht hatte. Den zweiten akustisch wirksamen „Krach" erzielten wir, indem eine recht solide und behagliche Standsäule mit der Aufschrift „Zugende" beim Abschiedswinken „umgewinkt" wurde, als der Zug abfuhr. Der Mann mit der roten Mütze schaut uns entgeistert nach, eine so „con fuoco" reisende Gesellschaft hatte er wohl noch nicht gesehen. In Leipzig wurde die Reiseschar auch entgegenkommend empfangen und insgesamt in einem herrlichen D-Zug-Wagen, ohne Scheibenzertrümmerung, untergebracht, und nun ging es in sausender Fahrt durch die herrlichen deutschen Lande, durch die Täler der Saale, der Werra, der Fulda, der Kinzig, des Maines, vorbei an den prangenden Hängen Thüringens, der Rhön, des Spessart, des Vogelsberges nach der alten Kaiserstadt Frankfurt, ein unvergeßliches Erlebnis, zumal für die jugendlichen Teilnehmer.

Erwartungsvolle Einfahrt im Hauptbahnhof. Der Empfang war etwas „kritisch" im wahrsten Sinne des Wortes. Der Obergewaltige des Hauptbahnhofes würdigte mich noch vor dem Aussteigen einer etwas sanft erregten Begrüßungsansprache, als wehende Flagge einen Brief von mir in der Hand: „Sie haben mir da geschrieben, daß Sie mit Ihrem Chor am Sonntag, dem 9. Juli, zurückfahren wollen. Bei uns in Frankfurt ist aber Sonntag der 10. Juli. Ich habe schon einen ganzen Tag Arbeit mit Ihnen gehabt." O Mathematikprofessor unglückseligen Angedenkens, was hast du mir prophezeit? Mit 63 Jahren immer noch Rechenfehler! Na, der Herr hat uns in der Folge in liebenswürdigster Weise unterstützt und uns trotz Ferien- und Sonntagsverkehr eine wundervolle Heimfahrt ermöglicht.

Nach der Ankunft 5 Uhr nachmittags — in Frankfurt sagt man auch schon 17 Uhr (gräßlich!) — gings unter freundlichem Geleit zu einem Imbiß, währenddessen der Verkehrsminister der Ausstellung die Quartierkarten verteilte, von da zu einer Stellprobe in der Matthäuskirche; dann sah ich mit Sorgen meine Sänger in die Quartiere eilen, und drei Stunden nach Ankunft

von einer zehnstündigen Eisenbahnfahrt stand der Chor bei der Orgel und erledigte ein Programm von 14 meist großen Motetten, deren Ausführung von insgesamt fünf Viertelstunden Dauer war.

Wie wir an diesem Abend, ebenso an den beiden anderen Tagen, bei einer Mittagsmotette in der Weißfrauenkirche und bei dem Festgottesdienst in der Peterskirche, der die „Evangelische Woche" (die zündende Festpredigt war ganz auf die geistliche Musik eingestellt) abschloß, gesungen haben und beurteilt worden sind, das zu berichten kann nicht meine Aufgabe sein und ist an anderer Stelle mitgeteilt worden. Es darf aber wohl erzählt werden, daß nach jeder Aufführung sachverständige und interessierte Zuhörer uns ansprachen und von Begeisterung und Entzücken in der Hörerschaft berichteten.

In froher Laune wurde ein und eine halbe Stunde (!) nach dem Festgottesdienst die Reiseschar auf dem Hauptbahnhof zur Rückfahrt versammelt, diesmal nun unter viel Gesang im D-Zug halb Deutschland durcheilt; die junge Welt hatte inzwischen soviel Reiseerfahrung gewonnen, daß sie mit den selbstverständlichen Allüren des Globetrotters sich auf dem Parkett des Speisewagens bewegte. In Leipzig grüßte uns unser Wagen mit neuer Spiegelscheibe und unser Leipziger Gönner, und als der Wagen mit allen wohlbehaltenen Teilnehmern um Mitternacht in Chemnitz einfuhr, löste sich der Alb der Verantwortung, der mir auf der Seele gelastet von dem Augenblick an, da ich die Schäflein meiner Herde nach dem ersten Konzertabend in einzelnen Gruppen nach allen Richtungen in die tosenden Großstadtwirbel verschwinden sah.

Daß ein solches Unternehmen, mit dem wir der Chemnitzer „musica sarca" sicherlich keine Schande gemacht haben, und von dem sechs Tage vorher noch niemand eine Ahnung gehabt, in so kurzer Zeit künstlerisch und administrativ auf die Wege gebracht werden konnte, muß allen Förderern, aber auch der Opferwilligkeit aller Teilnehmer herzlich gedankt werden.

Prof. Franz Mayerhoff.

Von dem amerikanischen Preisausschreiben

zur Vollendung von Schuberts h-moll-Sinfonie haben wir mit aller Absicht keine Notiz genommen, da die Angelegenheit für europäische Verhältnisse unsagbar blöde war, übrigens vor allem einen amerikanischen Geschäftskniff bedeutete. Nun sind aber eine ganze Anzahl bekannter deutscher Musiker und Musikgelehrte, wohl ebenfalls durch ein Geschäftsmanöver, in die Angelegenheit, und natürlich völlig unberechtigterweise, gezogen worden, so daß sie gegen den Mißbrauch ihres Namens Einspruch erheben, bei dieser Gelegenheit aber mitteilen, daß sie lediglich der Aufforderung nachgekommen seien, dem Ehrenkommitee zur Vorbereitung einer internationalen Schubert-Zentenarfeier beizutreten. Ob diese internationale Ehrung von Amerika ausgeht, wird leider nicht gesagt. Ist es der Fall, wie es den Anschein hat, so bedauern wir auch diese Mitwirkung, die sich ja auch sofort gerächt hat. Sollte übrigens Schubert, eine der wundersamsten Blüten einer ganz einzigartigen Städtekultur, wirklich eine organisierte internationale Ehrung nötig haben, paßt sie überhaupt zu ihm? Die armen herrlichen deutschen Musiker, welch geschäftlicher Mißbrauch wird mit ihnen unter dem Mantel der Ehrung getrieben!

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Eugen Zador: Variationen über ein ungarisches Volkslied für Orchester (Abonnementskonzerte des Wiener Tonkünstlervereins).
Wilhelm Richter: Musik für Orchester in 5 Sätzen (Mühlheim a. R.).
Adolf Busch: Sinfonie (Amerika, Fritz Busch).
Richard Gress: Streichquartett op. 22, Choralmotette op. 25, Lieder nach Jakob Haringer op. 31, Orchestervorspiel zu „Was ihr wollt' op. 32, Männerchöre mit Orchester op. 33.
Paul Kletzki: Zweite Sinfonie (Barmen, Franz von Hoeßlin. Nächste Aufführung: Elberfeld).
Paul Graener: Violoncello-Konzert op. 78 (Berlin, Paul Grümmer unter Emil Bohnke).
Hans Bullerian: Violoncello-Konzert op. 41 (Essen, Fritz Bühling unter Max Fiedler).
Alfred Brüggemann: Klavierkonzert B-Dur (Koblenz, GMD. Böhlke).
Wolfgang Jacobi:Konzertino für Violine und kleines Orchester (Stephan Frenkel mit dem Bullerian-Kammerorchester Berlin) und II. Klaviersonate op. 22 (Berlin, Hermann Hoppe).
Hermann Henrich: „Frühlingsfeier" für Soli, Chor und Orchester (Aachen, städt. Gesangverein und Peter Raabe).
Arnold Schönberg: Streichquartett op. 30 (Kolisch-Quartett).
Ernest Bloch: Cis-Moll Sinfonie (europäische Urauff. in Amsterdam unter W. Mengelberg).
Walter Braunfels: Konzert für Streichorchester, Orgel und Knabenchor (W. Furtwängler).
Curt Atterberg: Hornkonzert (Barmen, Franz von Hoeßlin).
Hermann Grabner: „Heilandsklage", Passionsmusik (Ebenda).

Bühnenwerke:

‚Armer Kolumbus", die Vorgeschichte einer Entdeckung in 8 Bildern von Erwin Dressel (Staatstheater Kassel).
„Die Belagerung von Kythera" (Cythère assiégé) Singspiel von Gluck (Städt. Theater Magdeburg)
„Antigone", Oper von Arthur Honegger, Text von Cocteau (Städt. Oper Essen).
„Traumland", Oper von J. Brandt-Buys (Sächs. Staatstheater).
„Beatrijs", Oper von Ignaz Lilien (Brüssel).
„Scherz, List und Rache" Singspiel nach Goethe von Wellesz (Stuttgart).
„Der feurige Engel" tragische Oper von Prokofieff (Berlin, Städt. Oper).
„Nero und Akte", Oper von Joan Manén (Karlsruhe).
„Regina del Lago" Oper von Jul. Weismann (Ebenda).
„Ödipus Rex", oratorische Oper von Strawinski (Deutsche Urauff. Berlin in der Kroll-Oper unter Klemperer).
„Die ägyptische Helena" von Richard Strauß (Dresdener Staatsoper).
„Solidas bunter Vogel", Komische Oper von Max Donisch (Rostock).
„Tyll Eulenspiegel", Oper nach Charles de Coster von Mark Lothar (Weimar).
„Traumwandel", Oper in 2 Akten von Karl Heinr. David (Zürich).
„Le roi", Oper von Giordano (Mailand, Scala).
„Sly", Oper von Wolf-Ferrari (Ebenda).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Musik zu einem Walthari-Drama von Albert Meyer, Text von Mich. Bühler und Gg. Luck (Rorschach).
Julius Weismann: Suite für Klavier op. 93, vier Lieder nach Gedichten von Ernst Bertram op. 92. (Freiburg, Arbeitsgemeinschaft für neue Musik).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Im kommenden Winter finden 20 Gewandhauskonzerte statt, von denen Furtwängler 15, Straube 2 und G. Dorn, G. Göhler und C. Schuricht je 1 leiten werden. Ferner übernimmt Furtwängler noch 2 Konzerte außer Anrecht. Als Solisten wurden bisher verpflichtet J. Durigo, A. Merz-Tunner, Mia Paltenburg, E. Rethberg, Lotte Schöne, Fr. Schorr, A. Hoehn, W. Kempff, F. Kwast-Hodapp, E. Ney, M. Pauer, W. Landowska, G. Ramin, A. Busch, Stefi Geyer, E. Morini und G. Piatigorsky. — In den zwei Chorkonzerten von Straube werden lauter moderne Werke, nämlich Honeggers „König David", Kodalys „Psalmus hungaricus", Kaminskis „Magnificat" und Wetz' „Requiem" zu Gehör kommen.

Auch die Oper hat ihren Arbeitsplan 1927/28 veröffentlicht. An der Spitze stehen drei Uraufführungen: E. N. von Rezniceks „Satuala" (Text von R. Lauckner), Max Ettingers, des Clavigo-Komponisten, „Frühlings Erwachen" (nach Wedekind) und Händels „Alcina" in der Rothschen Bearbeitung, die wegen der nicht fertiggestellten Bearbeitung im Vorjahre nicht, wie geplant, gebracht werden konnte. An Erstaufführungen soll's endlich Janaceks „Jenufa", dann Mozarts „Cosi fan tutte" in der Levischen Bearbeitung, sowie eine Oper von Siegfried Wagner geben. Als Neuinszenierungen sind geplant: Wagners „Rienzi", Verdis „Othello", Aubers „Stumme von Portici" (Neubearbeitung von G. Brecher), die „Hugenotten" von Meyerbeer, „Don Pasquale" von Donizetti und das „Glöckchen des Eremiten" von

Maillart. — Allzuheftig wird's also nicht zugehen, immerhin, der Bann, der über der hiesigen Oper, die keine Uraufführungen bringen wollte, lag, scheint endgültig gebrochen. Der eigentlich modernen Oper wird dieses Jahr wieder aus dem Weg gegangen, die Leipziger hätten zumindestens einmal gerne sich selbst überzeugt, welche Bewandnis es z. B. mit den modernen Einaktern hat. Hohe Zeit ist's, daß Leipzig sich in aller Ruhe einmal mit einer Händelschen Oper auseinandersetzen kann; denn der „Tamerlan" konnte wegen Besetzungsschwierigkeiten nur einige Male gegeben werden.

Die vom 2. bis 4. Oktober stattfindende Freiberger Orgeltagung beginnt mit einer Veranstaltung im Leipziger Landes-Konservatorium. Am 2. Okt. $^1/_2$8 Uhr abends wird Günther Ramin auf der dort befindlichen, von dem Orgelbauer Sauer, Frankfurt a. O., nach den Anregungen der früheren Kongresse für Orgelkunst neu konstruierten und von Prof. Straube disponierten Orgel ein Konzert geben. Im Anschluß daran findet eine Besichtigung und Einzelvorführung des Instrumentes statt.

Kantor Winkler hat Anfang September seine gern besuchten Orgelvorträge in der Andreaskirche begonnen und zur Mitwirkung im zweiten Konzert den Neuen Leipziger Chorverein (Frauenchorvereinigung in der höheren Schule für Frauenberufe, Leitung: Herm. Zybill) gewonnen, der Ernst Müllers „Requiem" und Schuberts „23. Psalm", beide mit Orgel, zur Aufführung brachte.

Die einaktige komische Oper „Schneider Fips" von Hans Stadler gelangte am Leipziger Rundfunk bereits zur wiederholten Aufführung. Der Text ist insofern zwar übel, als er verlogener Kotzebue ist, und ein junger, im heutigen Leben stehender Komponist sollte eigentlich nach Derartigem gar nicht mehr greifen. Stalder ist aber ein naives, frisches Talent mit natürlichem Charakterisierungsvermögen und lebendiger Melodik, der Text ist ihm lediglich Gerüst, um sich opernmäßig zu betätigen. Das Ganze ist eine talentierte Erstlingsoper im soweit früheren Sinne, und es kommt darauf an, ob der Komponist sich zu vertiefen vermag, dies nicht zuwenigst an Hand bedeutsamerer Texte. Für kleinere Bühnen kommt indessen auch „Schneider Fips" bereits in Betracht.

Motette in der Thomaskirche.

19. August. J. S. Bach „Prälud. und Fuge h-moll — Joh. Rosenmüller „Welt ade . . ." (5st.) Joh. Christoph Bach „Unser Leben ist ein Schatten" (2chörig).

2. September. Günther Ramin: Orgelchoral-Suite (Urauff.). — Kurt Thomas: Psalm 137.

9. September. Buxtehude: Choralbearb. „Wie schön leuchtet der Morgenstern". — Dulichius „Gloria" (8st.). Joh. Eccard „Maria wallt zum Heiligtum" (6st.); H. Schütz, Psalm 6 (2chörig), Jacob Handl „Pater noster" (2chörig).

Ramins Choralsuite besteht aus Präludium („Dir, dir Jehova"), Adagio („Mit Fried und Freud"), Pastorale („Die güldne Sonne"), Finale („Fahre fort, Zion"). Ihr Stil ist von schlichter, innerlich erstrebter Einfachheit, die als Ziel eine reine, lautere und in sich gefestigte Seelenhaltung vor Augen hat. So ist auch die Bearbeitung des Chorales, die an die Bearbeitungsweisen der Bachschen und Vorbachschen Zeit anknüpft, sowohl kontrapunktisch wie harmonisch von ungezwungener Natürlichkeit. Besonderen Eindruck macht das Adagio mit seinem stillen, nach innen gewandten Sehnen, ferner auch das heiter-kindliche Pastorale. W.

BAD EMS. Das städt. Orchester Hamborn a. Rh. wirkte unter der Leitung des städt. Musikdirektors Karl Koethke-Hamborn in der Kurzeit 1927 als staatl. Kurorchester in Bad Ems und gab dadurch dem Emser Musikleben seine besondere Note. Hervorgehoben seien vor allem die künstlerisch wertvollen Programme, die auch im Rahmen der üblichen Kurmusik der seichten Marktware und dem oberflächlichen Publikumsgeschmack aus dem Wege gingen. Durch Sonderkonzerte (Carl Maria von Weber-Abend, Liszt-Berlioz-Wagner-Abend, Nordischer Abend, Wagner-Abend, ein Russischer-Abend u. a.) suchte man das Publikum für wertvollere Musik zu gewinnen und es auf die 6 Abende umfassende: „Konzertreihe klassicher Musik" vorzubereiten, die denn auch mitten im Sommer sehr großen Zuspruch fand. Der große Konzertsaal des Kurhauses war immer überfüllt. Es folgte eine Beethovenfestwoche, die Beethovens Schaffens von allen Seiten beleuchtete und der gesamten Bevölkerung zu einem tiefen Erlebnis wurde.

Durch ernstes, zielbewußets Streben gelang es, in der verhältnismäßig kurzer Zeit das Emser Musikleben auf eine besondere Höhe zu bringen, dank der Fähigkeiten K. Koethkes. Dieser ist nicht nur ein vorzüglicher Orchesterleiter von vornehmer künstlerischer Gesinnung: er ist auch ein Kulturpionier im wahrsten Sinne des Wortes, eine Persönlichkeit, die, allem Äußerlichen abhold, durch die Kunst dem Volke dienen will. Karl Friedrich.

BORNA. Das Staatsseminar zu Borna schloß Ostern d. J. seine Pforten. Mit Joh. Seb. Bachs F-dur-Toccata, von Paul Kurze, dem letzten Chorleiter der Anstalt, meisterlich gespielt, tat es seinen letzten, mächtigen Atemzug. An der Anstalt war seit ihrer Gründung eine Anzahl namhafter Musiker lehrend tätig, so u. a. Oskar Wermann, ferner der durch seine volkstümlich-gemütvollen Liederspiele bekannt gewordene Hermann Behr, Paul Claußnitzer, der bekannte Orgelkomponist und vortreff-

liche Kontrapunktiker, und als letzter Paul Kurze, der mit Kinder- und modernen Lautenliedern erfolgreich hervortrat. Letzterer beging im Dez. 1926 in aller Stille seinen 50. Geburtstag und sah am Tage der Schließung der Anstalt auf eine 25jährige Lehrtätigkeit am Bornaer Seminar zurück. Schüler der Anstalt waren u. a. Prof. Martin Krauße, der Lisztschüler, Kritiker und Klavierpädagoge von Weltruf, der seiner Alma mater zeitlebens eine seltene und ihn überaus ehrende Anhänglichkeit bewiesen hat, ferner Max Fest, der bekannte Organist Paul Schenk, der Assistent Dr. h. c. Karg-Elerts am Konservatorium zu Leipzig und Prof. Vollhardt-Zwickau. —r.

DRESDEN. Die Staatsoper eröffnete die Spielzeit mit einer Neueinstudierung und Neuinszenierung des Tannhäuser, mit der sich zugleich der neue Spielleiter Dr. Otto Erhardt, dem von Stuttgart ein guter Ruf voranging, einführte. Er tat es unter nicht leichten Verhältnissen, insofern, falls er modernistischen Anwandlungen hätte weiteren Raum geben wollen, der Kompromiß-Charakter dieser Auffrischung des Werkes a priori gegeben war. Hieß es doch nach Möglichkeit mit dem alten Fundus zu arbeiten. So blieb also auch der äußere Rahmen der Vorstellung im wesentlichen der alte. Von den Dekorationen war nur die des dritten Akts eine neue, oder wenigstens auf neu übermalte. Aber sie fiel, an sich sehr stimmungsvoll, etwas aus dem Rahmen, weil sie die Wartburg-Landschaft in eine Stimmung rückte, die wohl als Hintergrund für die Romerzählung paßte, die schon in ihrer Anlage über den Charakter der romantischen „Oper" hinausweist, aber nicht zu den ersten Szenen und zum Abendsternlied, die noch voll und ganz auf ihrem Boden stehen. Und sage ich nicht, daß das ein ein Fehler sei und daß man die Romantik aus dem Tannhäuser heraus „regissieren" könne oder solle. Wie man es im Venusberg und im Bacchanale tat, die phantasieärmer kaum sein konnten und ganz auf Wigman-Stil zugeschnitten waren. Wohl weniger den Intentionen der Regie als der Ballettleitung entsprechend, da die erstere fühlbar noch die erfreuliche Tendenz zeigte, den Stil und Charakter der Musik als den bestimmenden Faktor für die Inszenierung anzuerkennen.

Die musikalische Neueinstudierung war unter Fritz Buschs Oberleitung geschehen und war am erfreulichsten zu verspüren an den vortrefflichen Leistungen des Opernchors K. M. Pembaurs. Busch hat nicht, wie immer mehr sich offenbart, jene Einstellung zum Gesang, die ihn zum Operndirigenten bestimmt. Er ist der Typ des modernen Dirigenten, der, aufgewachsen in der instrumentalen Musik, nicht jene Anpassungsfähigkeit, jenes Sich-Unterordnen und Sich-Einfühlen in die Psyche des Gesanges besitzt und besitzen kann, die das Begleiten mit dem Orchester fordert. Und gerade der Tannhäuser ist doch noch ein Werk aus einer Zeit, in der man gute Sänger und Sängerinnen besaß und für die Gesangstimmen zu schreiben verstand. Tempora mutantur! — Heute besitzt auch die Dresdner Oper nur noch recht vereinzelte Vertreter der Gesangskunst. O. Schmid.

FREIBERG/SA. Das Freiberger Kammertrio (Graumnitz, Backhaus, Trinks) veranstaltete in diesem Winter zwei erfolgreiche Morgenfeiern im Stadttheater. Die erste brachte neuzeitliche Tondichtungen (Bullerian, Hindemith u. Herm. Kögler), während die zweite Beethoven (op. 97, op. 44 und op. 1, Nr. 1) gewidmet war. — Eine sehr eindrucksvolle, öffentliche Beethoven-Feier veranstaltete das Realgymnasium unter Leitung von Oberlehrer R. Dietze und unter Hinzuziehung einiger Künstler. — Im letzten Sinfoniekonzert der ehem. Stadtkapelle (Leitung: Kapellmeister O. H. Mann) hörten wir u. a. Beethovens Achte in glänzender Wiedergabe. Als Solist hatte Walter Fickert mit Mendelssohns G-Moll-Klavierkonzert op. 25 einen durchschlagenden Erfolg. — Besonders zu erwähnen ist ein Konzert der Dresdner Liedertafel unter Kapellmeister Pembaurs hervorragender Führung. Es kamen Männerchöre von Schubert, Hegar, Andreae u. a. zum Vortrag. Dazwischen sang die junge Sopranistin Irmingard Scheidemantel, von Prof. Karl Pretzsch begleitet, Lieder von Mozart u. Richard Strauß. F.

FRANKFURT A. M. Der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer brachte eine Reihe Veranstaltungen; meist neue Werke. Das erste Konzert unter Max v. Schillings erfreute eingangs mit des Dirigenten bekanntem schönen Prolog zu „König Oedipus", op. 11. — Das „Sommergedicht", 3 Sätze für großes Orchester, zeigt Bernhard Sekles von seiner besten Seite: stark exotisierend mit brillanter Behandlung des orchestralen Apparats. — Die fein instrumentierte Rokoko-Suite von Joseph Haas, liebenswürdig und amüsant, wäre bei gedrängterer Kürze noch erfreulicher. — Prof. Valentin, der ausgezeichnete Bratschist, half Wolfgang v. Bartels' Konzert, op. 20, aus der Taufe heben, das die Virtuosität und die tonlichen Fähigkeiten des Interpreten ins beste Licht stellte. — Das zweite Orchesterkonzert brachte die „Drei Böcklinfantasien", op. 53 von Felix Woyrsch, ehrliche, klar geformte Musik von farbigem Klang, durchaus romantischen Charakters. — W. v. Baußnerns „Ungarische" Sinfonie ist weit anspruchsvoller. Vor 1918 hätte sie als hochmodern gegolten, und es ist erstaunlich, wie jugendlich trotz hoher Jahre der Komponist mit dem Orchester umspringt. Etwas rhapsodisch ist die tektonische Gestaltung, aber es gibt eine Fülle in-

teressanter und schöner Einzelheiten. — Richard Wetz und Hermann Zilcher waren beide mit Orchesterliedern vertreten. Sehr unterschiedlich in Methode und Potenz! Bei Wetz (Kellers „Abend auf Golgatha"; Hölderlins „Götter") ist das Orchester das Primäre, die Singstimmen akzessorisch. Bei dem weitaus originelleren Zilcher ist das Tragende die Melodie, welche nicht nur die Wortkurve nachzeichnet, sondern intensives Eigenleben hat und dennoch ganz aus der wundervoll mannigfaltigen Diktion Goethes hervorwächst. Die drei Gedichte, nach einer gewissen inneren Verwandtschaft zusammengestellt, runden sich so zu einer von Zilcher stets wiederangestrebten zyklischen Form. Albert Fischer-Berlin mit seinem pastosen, dunkel gefärbten Bariton vermittelte die Wetzschen Lieder; den Goethischen Gesängen war Margret Zilcher-Kieselkamp eine musikalisch fein nachschaffende Interpretin. — Die Uraufführung des Streichquartetts von Günther Raphael zu Beginn des ersten Kammerkonzerts ließ aufhorchen. Durchaus Sprache der Zeit — aber weder atonal noch kakophonisch; trotz manchem Aphoristischen klar gegestaltet und getragen von einem fein differenzierten Empfinden. — Erfreulich mit gewissen Einschränkungen war auch das Streichquartett von Max Trapp als Zeugnis einer individuellen, starken Begabung. — Ernst Roters Trio, Musik jener Art, für die mir jegliches Organ fehlt, war dennoch interessant als Saxophonstudie. In den Händen Wilh. Eßbergers entfaltete das durch den Jazz geschändete Instrument viel koloristischen Reiz und erwies seine mannigfache Verwendbarkeit im Streicherensemble. — Kurt Schuberts Fantasie für Violine und Klavier (Walter Schulze-Prisca und der Komponist) über ein deutsches Volkslied ist warm empfundene, sehr respektable Musik, die aber, wie mir schien, ihre zeitliche Dauer nicht ganz durch die Fülle des Inhalts rechtfertigt. — Clara Herstatt-Köln spielte einige wenig bedeutende Klavierstücke von Walter Braunfels („Aus den Vor- und Zwischenspielen") und solche von E. Toch, brillant-figurative Musik modernster Observanz. Das Prisca-Quartett bewährte seine hohe Künstlerschaft an diesem Abend wieder aufs glänzendste. — Das zweite Kammerkonzert bewegte sich auf der Linie des guten Durchschnitts. August Schmidt-Lindner-München trug mit bekannter Meisterschaft H. W. von Waltershausens „Polyphone Studien für Klavier" vor: eine kontrapunktisch gediegene Arbeit und willkommene Bereicherung des Übungsmaterials für Legatospiel. — Arnold Ebels Balladen und Lieder, von A. Fischer klangvoll vorgetragen, sind Zeugnisse einer natürlich sich gebenden schöpferischen Begabung. — Die prächtige Altoboe Leo Bechlers-Weimar verlieh den Stücken von Hans Kummer, der tonvolle, fein musikalische Vortrag von W. Schulz-Weimar der Nordischen Romanze von Heinz Tiessen und den Impromptus von Kromolicki einen schönen Klangkörper. Der Suite von Erich Anders, op. 45, war Diez Weismann-Berlin ein virtuoser Vermittler, und die Herren Rebner, Rasberger und Schulz brachten das sympathische, nur etwas weitschweifige Trio von August Reuß zu bester Geltung. — Das abschließende Konzert mit Kammerorchester brachte lauter neue Werke. Das meiste Talent, aber auch den meisten Anlaß zum Ärger bot Hindemiths Konzert, op. 36. Der erste, fast monodische Satz mit nur angedeuteter Harmonie erträgt sich noch, aber dann folgt die bekannte Paarung von Häßlichkeit und Unsinn. Diese Musik wendet sich an ein Publikum ohne Ohren. Emma Lübbecke-Job hatte ihre virtuose Technik in den Dienst dieser mechanistischen Figurationsmusik gestellt; Dr. L. Rottenberg dirigierte. — Wolfgang Jacobi ist in harmonischer Hinsicht nicht so unbedenklich, aber seine Klaviersonate op. 24 (von Heinz Fischer-Berlin gespielt), ist derart unruhig, daß das beständig düpierte Ohr fast nirgends einen Halt findet und zum Schluß kaum weiß, was es gehört hat. — Tini Debüser-Bonn und der Komponist trugen „Sechs geistliche Lieder für Sopran" von Max Kowalski vor, die den legendären Volkston z.T. sehr gut treffen. — Hermann Ungers „Liebesklagen des Mädchens" sind empfundene, schlichte Musik, wirken aber als Ganzes etwas eintönig und rechtfertigen kaum den Aufwand eines begleitenden Orchesters. — Die Herren Naumann (Flöte), Ruge (Horn), Dr. Merten (Klavier) mühten sich, Siegfried Kallenbergs Trio zur Geltung zu bringen: eine zwar harmlose Musik, aber ganz ohne Stil und dilettantisch in der Formung. Dr. Hans Scholz.

FREIBURG i. B. Oper. An emsiger, meist von gutem Erfolg gekrönter Arbeit hat es der seit drei Spielzeiten hier tätige Intendant des Stadttheaters Dr. Krüger nicht fehlen lassen. Der jugendliche erste Kapellmeister Ewald Lindemann (der außer dem Theater auch als begabter Konzertdirigent und mit viel Eifer in der von ihm gegründeten „Arbeitsgemeinschaft für zeitgenössische Musik" als warmer Befürworter der Moderne auftritt) gibt sich viel Mühe, die Aufführungen zu genußreichen zu gestalten und namentlich das Orchester zu hochwertigen Leistungen anzuspornen. So waren denn auch die Erstaufführungen „Julius Caesar" von Händel, Braunfels „Die Vögel", „Palestrina" von Pfitzner, „Die vier Grobiane" von Wolf-Ferrari, „Die Macht des Schicksals" in der Hauptsache erfolgreich. Am meisten schlug die Verdische „Novität" durch, die unter des 2. Kapellmeisters Friedrich Herzfeld talentvoller Leitung wohl an ein Dutzend Aufführungen erlebte. Daß der deutsche Späterfolg der Macht des Schicksals jetzt schon verschiedene Bühnen veranlaßt hat, sich unter den liegengeblie-

benen Verdischen Opern der „mittleren Periode" umzusehen und — wie man erfährt — Don Carlos, Luise Millerin u. a. nach mehr als fünfzigjährigen Grabesschlaf (in Italien, nicht in Deutschland; denn da sind sie — vielleicht außer in Wien — überhaupt noch nicht aufgeführt worden) zu Gehör zu bringen, muß allerdings im Interesse der lebenden Komponisten wohl einiges Kopfschütteln veranlassen. Etwas anders steht es mit Händel; denn interessant ist es doch, auch die Stilart seiner Opern gründlich kennen zu lernen und sich an der prachtvollen Melodienfülle zu erfreuen, wenn auch zu wirklichem Leben auf der Bühne sie trotz aller etwas lehrhaft anmutenden Anstrengungen doch nicht zu erwecken sind. Hier hatten wir in Julius Caesar bereits die dritte Händeloper (im vorigen Spieljahr war es „Rodelinde"). Trotz wirklich vortrefflicher Verkörperung der Titelrolle durch den Baritonisten Neumaier war das Publikum für das Werk auf die Dauer nicht zu erwärmen. Bei Braunfels' „Die Vögel" war die Besetzung in einzelnen Partien nicht ganz glücklich —auch überwucherte das Orchester ziemlich stark die Singstimmen, so daß die Handlung als solche unverständlich blieb. Doch hat das Werk mit seinen bunten Bildern und seiner geistreichen, stark melodischen Musik trotzdem sehr interessiert. Mit ernstem Fleiße war Lindemann an der „Palestrina" gegangen, so daß man in der Totalwirkung nur geringe Unterschiede bemerkte, als der zu der Schlußvorstellung eingeladene Hans Pfitzner sein Werk selbst dirigierte. Ganz kurz vor den Ferien erschien noch die von echtem Lustspielhumor durchtränkte komische Oper „Die vier Grobiane" von Wolf-Ferrari, bei der wohl nur die etwas auseinandergezogene Handlung Schuld daran trägt, daß sie so gar selten jetzt noch auf den Spielplänen erscheint.

Von Neueinstudierungen ist eine ganz besonders gelungene Aufführung von „Josef und seine Brüder" unter der Direktion des Kapellmeisters Richard Fried (der auch als Chordirektor sich verdient macht), zu erwähnen. Sonderlich gefiel auch die alte gute Adamsche Oper „König für einen Tag"; Heinrich Zöllners „Versunkene Glocke" erfreute sich einer wirksamen Neueinstudierung unter Lindemann. Ein besonders interessantes Gastspiel war das der japanischen Sängerin Joviata Juentes, welche die „Madame Butterfly" durch ihre geradezu geniale Schauspielkunst, der eine gar nicht üble Gesangskunst zur Seite steht, tiefergreifend darstellte. Als Opernregisseure waren der von Bayreuth aus bekannte Tenor Alois Hadwiger und der neueingetretene Arthur Schneider tätig.

Daß die Operette wiederum einen breiten Raum in dem Spielplan einnahm, daran trägt wohl die Rücksicht auf die Kasse die Schuld. Denn auch hier geht es wie in den meisten anderen Städten: die Forderung neuer Zuschüsse spielt eine gar nicht angenehme Rolle in den Sitzungen des Stadtparlamentes. Doch da man im allgemeinen einsieht, daß die Leistungen — wenigstens in der Oper — den Anforderungen, wie sie eine Mittelstadt stellen soll und darf, entsprechen, und in manchen Fällen auch stark darüber hinausgehen, so beruhigt man sich und bewilligt schließlich. Prof. Heinrich Zöllner.

GÖRLITZ. Die „Musikstadt" Görlitz ohne Orchester! Magistrat und Stadtverordnete haben die Auflösung des Orchesters und der Oper beschlossen. Schuld ist die Interesselosigkeit des Publikums. Selbst Veranstaltungen größten Formats, die sechs Konzerte der „Musikfreunde" unter dem sicheren und energischen Fritz Ritter hatten unter weniger gutem Besuch als früher zu leiden. Aus dem Programm interessiert die Pulcinella-Suite von Strawinski und die Es-Dur von Bruckner. Von den Solisten dieser Abende war Adolf Busch das größte Erlebnis. Ellen Overgaard, Meta Seinemeyer vertraten das Gesangs-, Ludwig Kaiser, Lubka Kolessa (Klav.) und Gregor Piatigorsky (Vcl.) das Instrumentalfach. Herzlicher Empfang war dem Schlesischen Landesorchester unter Dohrns zündender, temperamentsprühender Leitung beschieden. („Zarathustra"). Das Berliner Sinfonie-Orchester kam leider mit einem Provinzprogramm, gefiel aber unter Emil Bohnke durch Einheit des Klangkörpers. — Trotz Unterstützung der großen Chöre durch die Stadt — Orchester für drei Konzerte frei — hatten die Vereine schwer zu kämpfen. Großen Aufschwung nahm die „Volkssingakademie", die durch eine stilvolle „Jahreszeiten"-Aufführung den übrigen gemischten Chören den Rang abgelaufen hat, ein Verdienst ihres Dirigenten Fritz Ritter. Die „Singakademie" (Ritter) brachte es noch zur „Walpurgisnacht" und „Kreuzfahrer", während der ehemals rührige „Volkschor" (Dirigent Emil Kühnel) sich nicht zu einer größeren Leistung aufraffen konnte. Der Bach-Chor unter Dr. Koch zeigt Beständigkeit. Auch diesmal fehlte außer einem Kantatenkonzert das Weihnachtsoratorium nicht. Der Neubau einer Orgel in der Peterskirche bietet hoffentlich Gelegenheit, Dr. Kochs Orgelkunst mehr als bisher zu genießen. Leistungsfähig blieben die Männerchöre. Die „Liedertafel" konnte zum 75jährigen Jubiläum Karl Kämpfs pompöses, äußerlich aufgeputztes Werk „Die Macht des Liedes", das viel Geschmacklosigkeiten enthielt, in vorzüglicher Ausfeilung bringen. Bruno Fischers ernste, streng künstlerische Chorerzieherfähigkeit bewies sich ferner am Volksliederabend. Der Lehrergesangverein brachte u. a. das „Liebesmahl der Apostel". Ein kleines Stimmungsbild für Alt mit Orchester aus der Feder des Dirigenten Emil Kühnel „Nebel" kam dabei mit Maria Philippi zur Uraufführung. Von

kleineren Chören traten häufiger der „Arion" (Dir. Emil Poser) und der „Gutenberg" (Dir. Wilh. Scholl) hervor. Die Kosakenchöre vom Don und Kuban hatten stärksten Publikumserfolg. Alte Chor- und Instrumentalmusik pflegten Erich Ritter (Kreuzkirche), W. Scholl (Collegium musicum des Musikseminars) und Annemarie Maß-Hoffmann (Viol.). Bemerkenswert ist die Gründung einer Kammermusikvereinigung, die uns endlich einmal wieder den Genuß des Klinglerquartetts bescherte. Durch das Schachtebeck-Quartett kam das Streichquartett von Honegger mit gemischtem Erfolg zur Erstaufführung für Deutschland. Das Dresdener Quartett erfreute durch das reiche Temperament. Nur zweimal ließen sich Solisten in eigenen Konzerten hören: Marteau und Siegfr. Schultze.

Die Oper brachte es durch gute Kräfte (besonders Bariton: Zutavern, Momberg, Regisseur: Wolf Völker) zu einigen Höhepunkten. Neu waren Eugen Onegin, Macht des Schicksals. Gut gelangen Rosenkavalier und auch der „Ring". Im Oktober konnte das Stadttheater auf ein 75jähriges Bestehen zurückblicken. — Und jetzt will man den Betrieb auf sechs Monate Schauspiel beschränken!

Am 1. 12. 1926 verstarb in Salzbrunn der eifrigste Förderer der Schlesischen Musikfeste, Bolko Graf von Hochberg, der auch als Komponist und ehemaliger Intendant des Hoftheaters in Berlin in der Musikwelt große Beachtung genoß. Anläßlich der von der Stadt veranstalteten Totenfeier kam auch ein Sinfoniesatz des Verstorbenen zur Aufführung. Sch.

MÜNSTER I. W. Der Abgesang des Winters war diesmal von entschieden tragischer Wirkung. In unserm, äußerlich als Dorftheater anzusprechenden Bühnenraum — der Neubau drängt offenbar nicht — lag das Schwergewicht mehr und mehr auf seiten des Schauspiels. Eine Egmont-Aufführung mit Beethovens Musik ließ aufs neue die Ratsamkeit entschlossener Trennung erkennen. Natürlich standen im Konzertleben Beethoven und J. O. Grimm (100. Geburtstag) zeitweilig im Mittelpunkt. Eine Passionsmusik gab es heuer nicht, statt dessen Verdis Requiem. Die so hoffnungsreich begonnenen Kalenderfestkonzerte, vom Dirigenten mehrfach mit etwas anzüglichen Ansprachen an das Publikum eröffnet, brachen jäh ab. Chorwerke aus alter und neuer Zeit wurden in Achtung gebietender Tüchtigkeit geboten. Der Bach-Verein brachte sich nur mit wenigen kleineren Veranstaltungen in Erinnerung. Ein Frauenchor (Frau Lars) versuchte sich in erstmaliger öffentlicher Bekanntgabe seines Könnens. Franz Ludwig setzte seine Klavierabende, unterstützt von seiner begabten Gattin, in der Richtung Reger eindrucksvoll fort. Alles dies war begleitet von einer anfangs noch halbverborgenen, dann aber um so deutlicheren konfliktreichen Krise. Schulz-Dornburgs Wunsch, Münster und Essen vorerst gemeinsam zu betreuen, fand keinen Beifall. So kam es zum Bruch; auch Niedecken-Gebhard und der Musikreferent in der Stadtvertretung zogen sich zurück. Die „Westfälische Schule für Bewegung, Sprache und Musik" stand plötzlich vor der Kündigung des größten Teiles ihres Lehrpersonals und ihrer Schülerschaft. Nun begann der Sturm auf Schulz-Dornburgs Erbe: über 90 Bewerber! Die Wahlkommission beschloß Beschränkung auf eine Dreizahl, die gastdirigieren sollte. Bei der Zusammensetzung dieses Kleeblatts war der Ausgang von vornherein gegeben; der ein der drei Erkorenen dankte klüglich für die Ehre, ein zweiter nahm den Fall ernst und dirigierte vortrefflich, Sieger wurde, wie vorauszusehen, Musikchef Ritter Dr. von Alpenburg aus Innsbruck. Ohne dem Gewinner irgendwie zu nahe treten und ohne verkennen zu wollen, daß die allgemeine Sachlage unhaltbar geworden war, wird man sagen dürfen, daß Münster vorerst aus der Reihe führender Musik- und Theaterstädte im Westen herauszutreten sich entschlossen hat. Sm.

LIMBACH I. SA. Die hiesige Bachgesellschaft, die sich bedeutend verstärkt hat, bot in ihrem 38. Vesperjahrgang sieben Veranstaltungen mit alter und neuer Kirchenmusik. Scheins sechsstimmige Motette „Verbum caro factum est", Schütz „Also hat Gott die Welt geliebt", Lottis achtstimmiges „Crucificus", Kuhnaus „Tristis est anima mea", Brahms „Es ist das Heil" op. 29, Nr. 1, W. Bergers sechsstimmige Motetten „Müde, das Lebensboot" und „Groß ist der Herr", Alexander Ritters achtstimmiges „Wohl bin ich nur ein Ton", weiter Chöre aus Regers op. 138 und aus Haas' „Singmesse" op. 60 seien hier besonders genannt. Der Leiter der Bachgesellschaft Rudolf Levin bot an Orgelsätzen u. a. verschiedene Bachsche Präludien und Fugen und die große Choralphantasie von Max Reger „Wie schön leuchtet der Morgenstern" op. 40, Nr. 1. Die vom Dirigenten zugezogenen Chemnitzer Solisten leisteten ausnahmslos Vollwertiges. Die Vesper am 13. Januar war zugleich die 125., die Levin in Limbach veranstaltet hat. Dem Programm der Jubiläums-Vesper war eine kurze Übersicht über die aufgeführten Kompositionen beigegeben: 872 verschiedene Tonwerke von 254 verschiedenen Komponisten gelangten in den 125 Veranstaltungen zum Vortrage. J. S. Bach erschien 198mal auf den Programmen.

Ein Konzert des Chemnitzer Lehrergesangvereins unter E. Seebohm mit Frau Reitz-Buchheim als Violinsolistin erweckte große Begeisterung. Das Herbstkonzert der Sängerabteilung des Turnvereins Limbach brachte unter Leitung Levins und unter Mitwirkung von Oskar Lassner (Bariton) und Hans

Münch-Holland (V-Cello) eine C. M. von Weber-Feier im ersten Teile und deutsche Balladen von Hegar und Loewe im weiteren Verlaufe. Zur Beethoven-Feier hatten sich verschiedene Gesangvereine zusammengeschlossen. Das Festkonzert wies zwei Sätze aus der C-Dur-Messe unter Leitung von Lehrer Krause, die Kantate „Meeresstille und glückliche Fahrt" unter Organist O. Uhlig und die Egmont-Ouverture und C-Moll-Sinfonie unter Leitung von Levin auf. Letzterer hatte auch die Gedächtnisansprache übernommen, die Frl. Dorothea Lehmann, Chemnitz, mit Beethovenschen Sologesängen umrahmte.

An Orchesterkonzerten wären noch die beiden Volks-Sinfoniekonzerte des hiesigen Philharmon. Orchesters unter MD. Knorre und Kurt Leisring zu nennen. W.

SAARBRÜCKEN. Mit der Aufführung der „Missa solemnis" unter dem Meisterstabe Felix Lederers hat die diesjährige Konzertzeit ihren Abschluß und, man darf wohl sagen, ihren Höhepunkt erreicht. Vielleicht mehr als in den Vorjahren haben die Programme der Ledererschen städt. Sinfoniekonzerte die große Linie gehalten; aufstrebendem, wertvollem Neuen wurde verständnisvoll Raum gegeben, dabei aber doch auch der großen deutschen musikalischen Tradition Genüge getan. In den zehn Konzerten hörte man Bach, Haydn (Ariadne auf Naxos), Mozart, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Bruckner, (9. Sinfonie mit Te Deum) Mahler, Reger, Strauß (Burleske), ferner Berlioz, Dvorak Chopin und Smetana. Die musikalische Gegenwart vergegenwärtigte sich in Hermann Suters farbenreicher Sinfonie für großes Orchester, in Karl Ehrenbergs Sinfonischer Suite für großes Orchester, in Hans Gáls Phantasien für 6 stimmigen Frauenchor mit Orchester und durch Stravinskys Suite „Pulcinella" und „Don Juan" von Braunfels. Den Neutönern gegenüber zeigte sich das Saarbrücker Konzertpublikum durchaus aufgeschlossen und beifallsfroh, wenn auch der Beifall wohl zunächst den Nachschöpfern, dem Dirigenten und seiner Schar galt. Daß Beethoven in seinem Gedächtnisjahr in reichstem Maße zu Worte kam und stets eine besonders andächtige Gemeinde versammelt fand, versteht sich bei der Einstellung der Orchesterleitung wie der hiesigen Hörerschaft von selbst. Seine 2. und 7. Sinfonie, die Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 und Nr. 3, das Tripelkonzert, die Konzertarie „Ah perfido" ,die „Große Fuge" für Streichorchester und — wie eingangs erwähnt — „Die Missa solemnis" wurden zu Erlebnissen. Aus der Reihe der Solisten des Jahres nennen wir Alma Modie, Katharina Niklas, Jula Berl Lieliefeld, Mano Belina, Karl Möller, Karl Bahner, Hermann Schey, Lydia Kindermann, Lubka Kolessa, Felix Berber, Martha Oldem = Mehlich, Alfred Hoehn, Arnold Földesy, Hermann Silzer, Mischa Rakier, Fritz Neumeyer, Emmy von Stetten, Hedwig Rohde, Ludwig Matern und Paul Seebach. Erheblichen Anteil an dem Niveau des letzten Konzertwinters hat Otto Schrimpf, der mit seinem glänzend geleiteten „Lehrer-Gesang-Verein" und dem trefflich geschulten städtischen „Frauenchor" im Rahmen der Sinfoniekonzerte die Aufführung großer Werke mit gemischtem Chor ermöglichte. Alle Kräfte wirkten harmonisch zusammen, um hier in der umstrittenen Südwestecke des deutschen Vaterlandes hohe deutsche Kunst zum Klingen zu bringen! Walther Stein.

WIESBADEN. Vom Schluß der verflossenen Musiksaison sei noch einiges mitgeteilt. Im Staatstheater gab man unter Rothers Leitung (der jetzt nach Dessau berufen wurde) Verdis „Don Carlos" — historisch interessant als Zwischenglied von „Maskenball" und „Aida" — und in neuer Einstudierung „Rigoletto", „Götterdämmerung" — szenisch anfechtbar — und „Margarete", wobei noch immer, trotz mehrfacher Mahnung der Kritik, die alten bösen Textunterlagen herumspukten, für welche schon bei der ersten deutschen Aufführung in Berlin 1862 (!) der damalige Kapellmeister Heinr. Dorn die nötigen Verbesserungen anempfahl, die er auch in Band VI seiner Schriften veröffentlichte. Aber bei den Opernbühnen heißt's nun einmal: Schlamperei ist Tradition. Otto Klemperer dirigierte nochmals sein Repertoire: „Fidelio", „Figaro", „Don Juan" und wiederholte — ohne rechtes Echo im Publikum zu wecken — den dramatisch trostlosen „Cardillac"! Sein Bestes bot Klemperer in den Sinfoniekonzerten des Theater-Orchesters. Mit Werken von Bruckner, Debussy, Stravinsky und Hindemith — es war das Donaueschinger „Konzertstück für Blas-Orchester" — nahm er von uns Abschied. Im Kurhaus hatte Karl Schuricht großen Erfolg mit der Vorführung der Mahlerschen „Auferstehungs-Sinfonie", mit Bruckner-, Strauß (Zarathustra)- und Beethoven-Werken (darunter zweimal die „Neunte"). Auch den neu entdeckten Salzburger Josef Messner ließ er zu Worte kommen, dessen erstes Werk, die Sinfonietta mit Klavier, von Rechts wegen besser gefiel als das letzte: die reichlich verstiegene Sinfonie op. 21. An Stelle des verhinderten Schuricht dirigierte Hans Weisbach-Düsseldorf Honneggers „König David", der durch seine dramatisch bewegte Musik lebhaft ansprach; hier kann man einmal von dem Segen der Atonale sprechen, so sinnvoll ist dieselbe in entscheidenden Momenten verwendet! Weingartner dirigierte mit jugendlicher Elastizität Liszts „Préludes", 2. Sinfonie von Brahms und seine eigene 5. Sinfonie C-Moll, ein fantasievolles Werk, das mit Meisterhand gearbeitet ist. Sonstige Kunsttaten? Die Laban-Schule bescherte uns eine Aufführung

des Balletts „Don Juan“ von Gluck — interessant kennen zu lernen; ebenso wie das Tanzspiel „Prometheus“ von Max Terpis mit der farbentrunkenen Musik von H. Patàky, durch die „Mannheimer Tanzschule“ aufgeführt. Im „Verein der Künstler und Kunstfreunde“ wurden „die Klingler“ (mit den letzten Beethoven-Quartetten) und das Gewandhaus-Quartett (mit Werken von Brahms, Beethoven und Mozart) gern wieder begrüßt; die Sängerin Hedwig Rode-Osnabrück, von KM. Engelhorn-Kaiserslautern am Klavier hingebungsvoll begleitet, erfreute durch ihre mit edlem Mezzosopran gespendeten Liedervorträge; Else Popp aus Basel durch temperamentvolles Geigenspiel; Josef Pembaur durch einen Beethoven-Sonaten-Abend, der förmlich aufregend wirkte, und unser Pianist Alb. Hofmann — aus Pembaurs Schule, jetzt schon seit einigen Jahren 1. Lehrer am hiesigen Konservatorium des Prof. Fahr — durch poetisch erfühlten Vortrag von Chopin-, Brahms- und César Frank-Sonaten. Daß im übrigen alle beliebten „Sterne“ — Cida Lau und Cory Nera, Schlusnus und Slezàk, Schnabel und Friedberg, Hubermann und Kulenkampf ausgiebig gefeiert wurden, versteht sich von selbst. Otto Dorn.

AUSLAND:

KOPENHAGEN: Die jetzt abgeschlossene Saison stand im Zeichen der Gastdirigenten und der Besuch der betreffenden Konzerte, die von der Kgl. Kapelle und dem staatl. Rundfunk veranstaltet wurden, war groß, beim Auftreten Furtwänglers (zwei Konzerte) sogar glänzend. Zu den schon früher genannten Muck, Weingartner, P. Monteux kommt noch der Kapellmeister der großen Pariser Oper Philipp Gaubert, der eine charmante Sängerin Yvonne Gol mitbrachte und sich als distinguierter und liebenswürdiger Dirigent zeigte, dessen Programm aber leider nicht sehr charakteristisch für die französische Musik war. — Sehr reizvoll waren eine Reihe Bühnenvorführungen italienischer Opern durch eine italienische Truppe unter der Leitung von Egisto Tango. Ein begeistertes Publikum füllte jeden Abend den Saal und huldigte namentlich der herrlichen Aufführung des Barbiers von Sevilla, worin die drei besten Kräfte des Ensemles: Frau Luchese, die Herren Autori (Scala) und Manuritto, besonders glänzten. — Der Musikverein führte — nicht gänzlich geglückt — Händels Samson auf, der Cäcilienverein die Johannes-Passion. Daß jedoch auch die „neue“ Musik nicht vernachläßigt wurde, zeigt die Vorführung von Strawinskis „Berceuses du Chat“, Janaceks Streichquartett, Pijpers Flötensonate und ein ganzer Abend mit Kompositionen des, der äußersten Linken angehörigen jungen Dänen Jorgen Bentzon, über dessen Talent jedoch kein Zweifel besteht. Auch eine sehr interessante und packende Bühnenaufführung von Strawinskis „Histoire du Soldat“ gehört hierher. Die schwierige, eigentlich aber bei Szenenaufführungen nicht ganz befriedigende Musik wurde sehr tüchtig und eindringlich von Mitgliedern der Kgl. Kapelle unter Thomas Jensen ausgeführt. Der Beifall bei dieser leider nur einzelnen Aufführung war lebhaft.

Im letzten Augenblick, wenige Wochen vor dem Schluß der Saison, zeitigte die Kgl. Oper endlich eine Neuheit, und zwar eine einheimische: „Stärstikkeren“ von Fini Henriques, dem hochbebegabten und temperamentvollen Geiger. Leider ist der Text — die Handlung spielt im 17. Jahrhundert zu Helsingör — nicht ganz glücklich; es ist aber zu hoffen, daß Henriques' stimmungs- und klangvolle Musik mit nationalem Einschlag das Werk in die nächste Saison hinüberzuretten vermag. Die Titelrolle hatte Herr Wiedemann, die erste weibliche, Frau B. Engel. Die Aufnahme war günstig. William Behrend.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Münchener Festspiele 1927.

Die Münchener Opernfestspiele sind heuer ins zweite Vierteljahrhundert ihres Bestehens eingetreten. Im Dienste zweier Schöpfergenien von höchstem musikdramatischem Range, Mozarts und Wagners, haben sie, betreut und geleitet von so hervorragenden Führernaturen wie Hermann Levi, Felix Mottl und Bruno Walter, den Ruf internationaler Bedeutung erlangt. Darin gründet ihr Ruhm, ruht zugleich aber auch eine heimliche Gefahr: die Gefahr der Veräußerlichung, des Absackens in die Untiefen des Virtuosen, der Entfernung vom eigentlichsten Sinn der Festspielgedankens und der künstlerischen Absicht ihrer Begründer. Festspiele dürfen niemals um des Publikums willen da sein, soll ihre kulturelle Triebkraft nicht Schwächung und Einbuße durch den üblichen Kunst-Geschäfts-Betrieb erleiden. Ja, ich wage zu behaupten, Festspiele, die lediglich „Publikum“ anlocken wollen, haben sich bereits der eigentlichen Verpflichtungen ihrer geistigen Sendung begeben, denn nicht das „Publikum“, diese bunt zusammengewürfelte, amüsierbedürftige und im tiefsten Grunde gleichgültige Masse, ist die Voraussetzung jenes großen Gemeinschaftserlebnisses, das ein wahres „Festspiel“ vermitteln soll, sondern die „Gemeinde“, der Kreis jener ehrlich Suchenden und Verlangenden, die weniger einen vollen Geldbeutel als ein erwartungsheißes Herz voll guten Willens mitbringen. Festspiele sind ferner undenkbar ohne die unerläßliche Grundlage eines einheitlichen, von gleichem Ausdruckswillen beseelten Ensembles, dem selbst die

überragendste gesangliche „Prominenz", läßt sie es an künstlerischem Ernst und Takte fehlen, verhängnisvoll werden kann. Leider hat man auch in München, so anerkennenswert die Tatsache ist, daß die heimische, vor allem was Sopran-, Alt- und Baritonstimmen anlangt, wahrhaft erlesene Künstlerschar im allgemeinen das Fundament der festlichen Darbietungen bildete, in einigen Fällen gegen dies Gesetz (dem leidigen „Publikum" zuliebe!) verstoßen. Ich denke dabei vor allem an eine Don Giovanni-Vorstellung im Residenztheater, wo es sich ein berühmter Gast als Don Oktavio nicht versagen konnte, seine großen operistischen Fähigkeiten in derart virtuoser und rücksichtsloser Manier ins Rampenlicht zu stellen, daß die bei Mozart so unerläßliche Einheit der stilistischen Linie empfindlich zerrissen wurde! Solches Beginnen läuft dem tiefsten Sinn des Festspielgedankens in allen Stücken zuwider, und es wird Aufgabe der leitenden Stellen sein, nach dieser Richtung drohender Gefahr der Veräußerlichung zu steuern.

Im übrigen ist es dem derzeitigen Wahrer der Münchner Festspieltradition, GMD. Knappertsbusch, gelungen, die einzelnen Aufführungen, die er in Abänderung einer von Bruno Walter getroffenen Erweiterung wieder ganz auf Werke Mozarts und Richard Wagners beschränkte, durchschnittlich (Absageteufelchen konnte sich freilich auch diesmal den oder jenen losen Streich nicht verkneifen!) auf die Stimmungshöhe festlichen Eindrucks zu erheben. Insbesondere das Orchester hat im Vergleich zum Vorjahre entschieden an Klangschönheit gewonnen. In Max Hofmüller besitzt München zudem einen Opernregisseur von außerordentlichem szenischen Geschick und jener echt künstlerischen Unermüdlichkeit, die nie am Erreichtem Genüge findet, sondern sich steter Weiterarbeit befleißigt. Der dritte in dieser Allianz, die auch diesmal wieder die Münchner Festspiele zu unbestrittenem Siege führte, ist der Bühnenbildner Leo Pasetti, ein Künstler von feiner, dem Musikalischen sehr vertrauter Einfühlsamkeit.

Die Aufführungen im Prinzregententheater brachten „Die Meistersinger von Nürnberg", „Parsifal", „Ring des Nibelungen" und „Tristan und Isolde", letztere in einer von Kurt Barré stilvoll besorgten und keineswegs aus dem Boden sinngemäßer Tradition gelockerten Inszenierung. Knappertsbuschs expansives, bis zur Entflammtheit steigerungsfähiges Temperament, die dem Pathetischen zuneigende Eigenart seines künstlerischen Gestaltens, seine durch das Erlebnis Bayreuths befestigte Liebe drängen unwillkürlich dem Musikdrama Richard Wagners zu. Er erblickt in ihm nicht, wie so manche andere Dirigenten unserer Tage, ein reizvolles und dankbares dirigiertechnisches Problem; die Ausdeutung Wagnerischer Tondramen ist ihm Herzensangelegenheit. Hier erzwingt die vielgerühmte Kunst seines Aufbaues, der breite seelische Atem, der seine Steigerung durchglutet, die Warmblütigkeit und Poesiefülle seines Musizierens eine musikalische Architektonik von ebenso großer Schönheit wie Kühnheit: der Dirigent wird zum belebenden Herzschlag der ganzen Aufführung. Man erlebte auch dieses Jahr wieder eine Reihe solcher Höhepunkte vor allem bei „Parsifal" und dem „Ring des Nibelungen". In den „Meistersingern von Nürnberg" und Tristan und Isolde" rivalisierte mit Knappertsbusch als Gastdirigent der Hamburger GMD. Egon Pollak, ein sehr kulturvoller und kluger Musiker, der sich durch die Sicherheit seiner Gestaltung viele Sympathien erwarb.

Für die Mozartfestspiele verfügt München mit Cuvilliés einzigartigem Residenztheater über einen architektonischen Rahmen, der das beseligende Gefühl reinsten Zusammenklangs ermöglicht. Hier in dem Hause, wo einst „Idomeneo" seine Uraufführung erlebte, dem schönsten Rokokotheater Deutschlands, kann die Verzauberung in ein abgerolltes und trotzdem von unserer Sehnsucht suchend umflattertes Lebengefühl gelingen; hier ist sie schon vielfach gelungen, und jeder Miterlebende wahrt sie wie ein unverlierbar köstliches Erlebnis. „Die Entführung aus dem Serail", „Don Giovanni" und „Die Zauberflöte" wurden in den letzten Jahren in mehr oder minder glücklichen Inszenierungen herausgebracht, „Cosi fan tutte", dessen szenische Neugestaltung eigentlich für die heurigen Festspiele in Aussicht stand, mußte sich noch einmal mit dem alten Gewande bescheiden, um „Figaros Hochzeit" den Vortritt zu lassen. Kurt Barvé hat mit den schönen Bühnenbildern von Leo Pasetti eine sehr hübsche, vor allem in der klaren Ausarbeitung des verwickelten Intrigenspiels ungemein glückliche Aufführung herausgebracht, lebendig und voll feiner Einzelzüge. Hans Knappertsbusch steht freilich der Welt Mozarts noch etwas ferner als der Richard Wagners; die anerkennenswerte Klarheit und Frische seines Musizierens, die in den dramatischen Spannungen „Don Giovannis" vorläufig ihre reinste Überzeugungskraft erreicht, könnte vielleicht noch etwas an Poesie, an Herzlichkeit gewinnen; so mangelt der „Entführung aus dem Serail", so gut der jugendlich frische Grundton erfühlt wird, der Anhauch des Märchenhaften, der „Zauberflöte" die Weitung ins Metaphysische, die übrigens auch der Deutung des warmblütigen und temperamentvollen Karl Böhm, des künftigen Darmstädter GMD., noch fern bleibt. Sehr aufgeräumt dirigierte Karl Elmendorff „Cosi fan tutte" und Egon Pollak die erste Figaro-Aufführung.

Unter den Darstellern auf der Bühne ist wohl neben dem stimmlich immer noch bewundernswerten Heinrich Knote (Siegmund, Tristan), dem vorbildlichen, an Feinheit der Charakterzeichnung wohl einzigartigen Beckmesser von Josef Geis, Paul

Benders überragendes Künstlertum am innigsten mit dem Münchner Festspielgedanken verwachsen, ja, man darf wohl sagen, ein Teil desselben geworden. Sein Gurnemanz, Marke, Pogner und Sarastro atmen gleiche gesangliche wie darstellerische Größe. Hier löst sich der Mensch im Künstler, der Künstler im Menschen. In Benders Nähe ist auch Wilhelm Rodes Hans Sachs beheimatet; den Wotan mußte der ausdrucksgewaltige Künstler diesmal wegen Krankheit dem ihn recht wacker vertretenden Bariton Hans Hermann Nissens überlassen. Ich beschwöre noch einmal das Bild der dem Gedächtnis der Festspielbesucher wohl am unvergeßlichsten Gestalten: die zu höchster Intensität gespannte Isolde und Kundry von Elisabeth Ohms, Elisabeth Feuges anmutige Pamina, Lotte Lehmanns leidenschaftliche Sieglinde, Luise Willers mit schwebendem Glanz gesungene Brangäne und hoheitsvolle Fricka, das adlige Künstlertum von Felicie Hüni-Mihascek (Gräfin, Donna Anna, Fiordiligi), Elisabeth Schumanns reizende Susanne, Kurt Tauchers heldischen Siegfried, Rehkempers liebenswürdigen Papageno und seinen ritterlichen Almaviva, Erik Wildhagens dämonischen Klingsor, den faszinierenden Alberich von Hermann Wiedemann, Carl Seydels unerschöpfliche Charakterisierungskunst als Mime und David, Bertold Sternecks bewundernswerte Vielseitigkeit als Fasolt, Pogner, Figaro, Leporello und Don Alfonso. Eine Fülle der Gestalten, die sich noch beliebig vermehren ließe, jede von dem nämlichen Eifer beseelt, den Einsatz höchster Kräfte ins theatralische Gefecht zu werfen.

Der Besuch der Münchner Festspiele war stattlich; der Beifall der international gescheckten Menge, unter der freilich das anglo-amerikanische Element überwog, sehr begeistert. Dr. Wilhelm Zentner.

Musiktage in Salzburg.

Die internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg hat ihre in den Kriegs- und Nachkriegsjahren unterbrochene Tradition der Mozartfeste heuer wieder aufgenommen. Das Programm der Mozarttagung enthielt außer künstlerischen und gesellschaftlichen Darbietungen auch wissenschaftliche Veranstaltungen. In 15 Referaten bedeutender Gelehrter wurden Themen aus den verschiedensten Gebieten der Mozartforschung behandelt, welche in anregenden Diskussionen weitere Erörterung fanden. Da Hermann Abert infolge Erkrankung, die inzwischen leider zum Tode dieses hervorragenden Gelehrten führte, gezwungen war, sein persönliches Erscheinen abzusagen, wohnte in dessen Vertretung Guido Adler der feierlichen Eröffnung der Tagung bei und verlieh in herzlichen Worten seiner Anerkennung über die Neueinführung Ausdruck. Der künstlerische Teil der Tagung brachte eine sorgfältig zusammengestellte Auslese von Mozartwerken der verschiedensten Schaffenszweige. Mit besonderer Berücksichtigung selten gehörter Kompositionen wurden ein Kammer- (Dresdner Streichquartett) und ein Orchesterkonzert (Wiener Philharmoniker unter Leitung Robert Hegers an Stelle des erkrankten Bruno Walter) geboten. Die Interpretation der großen C-Moll-Messe in der Stiftkirche St. Peter, der Stätte der Uraufführung dieses Werkes, unter Bernhard Paumgartners Stabführung übte einen besonderen Reiz aus. Bei zwanglosen gesellschaftlichen Zusammenkünften kamen Unterhaltungsmusiken und heitere Kompositionen Mozarts zu Worte. — Die Festspielhausgemeinde — über die außermusikalischen Darbietungen (Max Reinhardts Inszenierungen) zu berichten, muß ich mir, obwohl sie ein integrierender Bestandteil der Festspiele waren, aus Raumgründen leider versagen — brachte den Figaro und den Don Giovanni im Stadttheater, ferner den Fidelio, letzteren in der eigens für das Festspielhaus eingerichteten Inszenierung Lothar Wallersteins mit den Wiener Philharmonikern und fast ausschließlich Wiener Solokräften heraus. Die letztgenannte Aufführung muß als die gelungenste bezeichnet werden. Wallerstein wußte die durch die Bühne des großen Festspielhaussaales gegebenen Möglichkeiten geschickt für seine Zwecke auszunützen durch die Verwendung dreier beweglicher und in ihrer Höhe leicht veränderlicher Türme auf jeder Seite der Bühne. Von den zwei Orchesterkonzerten unter Franz Schalk bot das eine die zwei großen Schubertsinfonien — offenbar mit Rücksicht auf das kommende Jubiläum —, das zweite ließ die drei Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven zu Worte kommen. Einen wesentlichen Bestandteil der Festspiele bildeten die drei Domkonzerte unter Joseph Meßner, welche neben Beethovens Missa solemnis und Mozarts Requim die selten gehörte Franziskus-Messe von Michael Haydn in gediegener Ausführung zu Gehör brachten. Die Mozart-Serenaden, die im Freien von den Wiener Philharmonikern unter Bernhard Paumgartner dargeboten wurden, erweckten schlummernde Schätze Mozartscher Unterhaltungsmusik zu blühendem Leben. Die musikdramatischen Vorführungen Anna Bahr-Mildenburgs sind von früheren Jahren her bekannt. Ein aus Amerika importierter Christusfilm wäre besser weggeblieben. — Der große äußere Erfolg der Sommerveranstaltungen in Salzburg läßt den Wunsch nur um so dringlicher erscheinen, daß diesen Festspielen gegenüber dem starken Wiener Einschlag mehr Eigengepräge verliehen werde. Dr. Roland Tenschert.

* * *

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Im Rahmen des von der Stadt Frankfurt veranstalteten „Sommers der Musik“ hat auch die 12. Hauptversammlung des „Verbandes Deutscher Musikkritiker“ stattgefunden. Im Mittelpunkt der umfangreichen Beratungen standen: die Arbeit des paritätischen Feststellungsausschusses, der Konflikt mit dem Magistrat Erfurt, die Förderung der wirtschaftlichen Aufgaben des Verbandes, sowie die Schaffung einer Rechtsschutzstelle. Über die Ergebnisse ist in den eben erschienenen „Mitteilungen“ des Verbands ausführlich berichtet. Bei der Neuwahl des Vorstands wurde das bisherige Kremium wiedergewählt, dessen Vorsitzender Prof. Dr. H. Springer (Berlin) ist.

Die Richard-Wagner-Vereine haben sich zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen.

Am 25. September beging die Saiteninstrumentenmacher-Innung Markneukirchen das 250 jährige und die Saitenmacher Innung daselbst das 150 jährige Bestehen u. a. mit einer Fest-Ausstellung von alten Instrumenten früherer Markneukirchener Meister.

Auf dem kürzlich in Knittelfeld (Steiermark) abgehaltenen Musikfest wurde die Gründung einer Gesellschaft zur Förderung steirischer schaffender und ausübender Musiker beschlossen. Vorsitzender des Arbeitsausschusses: Hermann von Schmeidel.

Vom 15. bis 17. Oktober findet in Nürnberg der 30. Kirchengesangstag des evangel. Kirchengesangvereins für Deutschland statt.

Während der diesjährigen Bühnenfestspiele in Bayreuth feierte der Bayreuther Bund der deutschen Jugend dort sein zweites Bundesfest. Von den stark besuchten und gut gelungenen Veranstaltungen sind eine Chamberlain-Gedenkfeier mit einer Aufführung seines Dramas „Der Tod der Antigone“, das eigentlich als Musikdrama gedacht ist, und ein Siegfried Wagner-Konzert besonders erwähnenswert. Wir werden auf Organisation und Ziele des Bundes noch einmal zurückkommen. Dr. W. K.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Vom 3.—8. Oktober veranstaltet das Sächsische Ministerium für Volksbildung und das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Dresden die 6. Reichsschulmusikwoche, in der Fragen der allgemeinen Pädagogik, der Musikpsychologie und der praktischen Musikerziehung in Vorträgen und Einzelsektionen behandelt werden, für die u. a. folgende Fachvertreter zugesagt haben: Prof. Dr. Litt, Prof. Dr. A. Schering, Prof. Dr. Metzner, Prof. Dr. F. Rupp, Dr. Löbmann, Studienrat Susanne Trautwein, Studienrat Dr. R. Münnich, Prof. H. Martens, Prof Dr. H. J. Moser, Prof. Dr. M. Schneider, Prof. Dr. F. Noak, Prof. Dr. W. Gurlitt, Prof. H. W. v. Waltershausen und Prof. Dr. G. Schünemann.

Die Vorträge werden ergänzt durch musikalische Darbietungen u. a. eine Oper in der Sächsischen Staatsoper, ein Konzert des Dresdener Lehrergesangvereins und ein Solistenkonzert. Ferner findet eine Ausstellung von Schulmusikbüchern und Noten sowie Schallapparaten und Grammophonplatten statt. Anmeldungen sind zu richten an das Sächsische Ministerium für Volksbildung, Dresden, Carolaplatz 2.

Das Städt. Konservatorium (Dir. Carl Rorich) veröffentlicht seinen Jahresbericht 1926/27. Insgesamt 615 Studierende (Klassen-Frequenz 1779) besuchten im verflossenen Studienjahre die Anstalt. Von den Veränderungen im Lehrkörper sei besonders erwähnt: die Versetzung in den Ruhestand von Albert Klust (Viol.) und Auguste Steuer (Kl.), die beide an der Anstalt fast seit deren Gründung gewirkt hatten. Von 12 öffentlichen Aufführungen fanden 2 Orchesterkonzerte und ein Kirchenkonzert statt. Die mit Beginn des Studienjahres ins Leben gerufene Opern- und Opernchorschule konnte immerhin die Einstudierung einer dreiaktigen Oper, „Die beiden Schützen“ von Lortzing, verzeichnen.

In Frankfurt a. M. plant man die Gründung einer Musikhochschule, die bereits nächste Ostern eröffnet werden soll.

Prof. Biehle, Bautzen hat an der Technischen Hochschule in Berlin ein Institut für Kirchenbau, Raumakustik und Kirchenmusik eingerichtet, das gleichzeitig auch dem Lehrbetrieb an der Theolog. Fakultät der Universität Berlin dienen wird.

Eine Musikwoche der Thüringer Volkshochschule fand vom 25.—30. September in Ilmenau unter Leitung von August Halm statt.

In München wird unter Leitung von Aug. Reuss und Jakob Trapp (bisher Violinlehrer am Karlsruher Konservatorium) eine Privat-Musikschule gegründet die unter staatl. Aufsicht steht und neben der Möglichkeit selbständiger Ausbildung eine fachgemäße Vorbereitung für die Akademie der Tonkunst gewährleistet.

PERSÖNLICHES

Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski wurde anläßlich seines 70. Geburtstages zum Ehrenbürger der Stadt Wien ernannt.

Arnold Mendelssohn wurde anläßlich des 450. Jubiläums der Tübinger Universität von deren philosoph. Fakultät die Würde des Ehrendoktors verliehen als — wie es in der Ehren-Urkunde heißt — „dem großen Meister deutscher Tonkunst, der, im Boden bester Überlieferungen wurzelnd, aus dem Reichtum und der Selbständigkeit einer reinen und vollen Persönlichkeit schöpfend allem Guten und Edlen in der Seele unseres Volkes mit unvergänglichen Werken Ausdruck zu geben weiß“.

Robert Laugs dem 1. Kapellmeister am Staatstheater Kassel, wurde der philosophische Ehrendoktor der Universität Marburg verliehen.

Universitäts-MD. Dr. Stephani in Marburg zum Professor.

Ernestine Schumann-Heink, die deutsch-amerikanische Sängerin, zum Ehrendoktor der Musik von dem Lawrence College in Appleton (Wisconsin).

Geburtstage und Jubiläen:

Gustav Láska, der berühmte polnische Kontrabaß-Virtuose und Komponist beging am 23. August seinen 80. Geburtstag. Außer einer Kontrabaß-Schule und Kompositionen für sein Instrument schuf der in Schwerin lebende Künstler 2 Opern, 2 Ouvertüren, Klaviersonaten u. a. Instrumentalwerke, vor allem aber eine

Reihe gediegener Kirchenwerke, eine Frucht seiner Tätigkeit als Dirigent des Kathol. Kirchenchors in Schwerin.

Sir Alexander C. Mackenzie, der bekannte englische Komponist, Dirigent und ehemal. Direktor der Royal Academy of music in London, beging am 22. August seinen 80. Geburtstag. M., der 1857—62 in Sondershausen studierte und später zum Dr. mus. h. c. dreier englischer Universitäten ernannt wurde, ist ein in England sehr geachteter fruchtbarer Komponist, der über 100 Vokal- und Instrumentalwerke schrieb, worunter sich verschiedene Oratorien, Opern und Operetten befinden. Seine „Lebenserinnerungen", die er kürzlich beendete, erscheinen soeben im englischen Buchhandel.

Dr. May Oberleithner, der bekannte Opernkomponist (Aphrodite, Eiserner Heiland) beging unlängst seinen 60. Geburtstag.

Am 12. Oktober wird Geheimrat Prof. Dr. Max Friedländer 75 Jahre alt und wir entbieten dem greisen Gelehrten, der mit der deutschen Liedforschung aufs innigste verknüpft ist, hierzu unsere besten Glückwünsche.

Musikdirektor Albert Steffahn, Hamburg, feiert am 1. Oktober das 25jährige Bestehen des von ihm begründeten Konservatoriums. Steffahn ist als Meisterschüler von Karl Halir aus der Weimarischen Tradition hervorgegangen und ist als Komponist von Orchesterwerken und Liedern erfolgreich aufgeführt worden.

Todesfälle:

† Prof. Walter Moldenhauer, der gediegene Chorkomponist und Lehrer an der Berliner Staatl. Musikhochschule, mit 49 Jahren. Mit ihm hat vor allem auch das Männerchorwesen einen seiner besten zeitgenössischen Komponisten verloren.

† Wilhelm Rudnick, der weitbekannte ehrwürdige Kirchenkomponist, mit 77 Jahren in Liegnitz. Von Rudnicks zahlreichen Kompositionen sind neben seinen Orgelwerken vor allem die kleinen, für mittlere Verhältnisse wie geschaffenen Oratorien „Der verlorene Sohn", „Judas Ischarioth", „Jesus und die Samariterin" und auch sein zuletzt geschriebenes „Der Weltheiland" bekannt geworden und haben seinen Ruf als tüchtigen und charakterfesten Tonsetzer begründet. R. ist gebürtiger Pommer und war ein Schüler des „Instituts für Kirchenmusik" und der Kullackschen Akademie für Klavier in Berlin. Seine Hauptwerke sind bei Breitkopf & Härtel erschienen.

† Der Frankfurter Konzertsänger Adolf Müller mit 69 Jahren.

† Alfred Heß, der Frankfurter Konzertmeister und Lehrer daselbst am Hochschen Konservatorium.

† Prof. Alois Hofman, der geschätzte Lehrer für dramatischen Unterricht an der Wiener Musikakademie, im Alter von 68 Jahren.

† Prof. Arpad Doppler, der frühere Chordirektor des Württ. Landestheaters zu Stuttgart, nach kürzlich vollendeten 70. Lebensjahre (s. Juli/August-Heft S. 463). Mit ihm ist ein feinsinniger, charaktervoller Mensch und Künstler dahingegangen.

† Prof. Felix Schmidt, der Berliner Dirigent und Lehrer an der Hochschule für Musik, mit 79 Jahren. Sch. war ein hervorragender Chorerzieher; 30 Jahre 1887—1917) dirigierte er den Berliner Lehrergesangverein und gab diesem eine führende Stellung unter den deutschen Männerchören.

† Kammersänger a. D. Albert Leonhard nach schwerem Leiden im 72. Lebensjahre zu Schwerin.

† Prof. Patzig, der Gründer und Leiter des bekannten Patzig-Konservatoriums in Essen, mit 77 Jahren. Prof. Patzig ein geborener Zittauer, der noch unter Moscheles, Reinecke und E. F. Richter in Leipzig studierte, hatte eine ereignisreiche Laufbahn als Klavierpädagoge hinter sich.

† Max Maaß, der Leipziger Violin- und Viola-Virtuose, ein geschätzter Lehrer der Leipziger Landeskonservatoriums, im Alter von 56 Jahren.

† in Neuyork Fred Th. Steinway, der Chef der Klavierfabrik Steinway & Sons.

† mit 64 Jahren Edmund Rost, der Weimarer Hornist und Kammermusiker, ein vorzüglicher Vertreter seines Faches.

† Friedrich Schwab, der bekannte amerikan. Musikschriftsteller und Rich. Wagner-Apostel, zu Paris. Sch. war es, der s. Z. in Amerika die Aufführung Wagnerscher Werke und auch Brahmsscher Sinfonien durchsetzte.

Berufungen:

Kapellmeister Hans Swarowsky von der Wiener Volksoper für drei Jahre als 1. Kapellmeister an das Stuttgarter Landestheater.

Paul Pella, der bisherige 1. Kapellmeister der städt. Bühnen Dortmund, auf zwei Jahre zum musik. Oberleiter an das Stadttheater in Aachen.

Der Leipziger Konzertsänger und Gesanglehrer Paul Losse als Dozent für Musik an das Pädagogische Institut Leipzig.

GMD. Robert Manzer-Karlsbad zum 1. Bundeschormeister des Sängerbunds der Sudetendeutschen.

Rudolf Schwarz als Kapellmeister an das Landestheater in Karlsruhe.

Rudolf Hindemith zum Lehrer einer Ausbildungsklasse für Violoncello an das Badische Landeskonservatorium in Karlsruhe.

Kirchen-MD. Karl Paulke, Hamburg, zum Leiter der neugegründeteten Staatl. Singschule in Hamburg.

Dr. Peter Epstein habilitierte sich an der Universität Breslau als Privatdozent für Musikwissenschaft.

Dr. Alfred Einstein in München zum Nachfolger des verstorbenen Dr. L. Schmidt als Musikkritiker des Berliner Tageblatts. Die große, gerade auch im Hinblick auf das Ausland wichtige Zeitung konnte kaum eine bessere und würdigere Wahl treffen als diese.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Das Stuttgarter Landestheater wird zu Beginn dieser Spielzeit Glucks „Iphigenie auf Tauris" in der Bearbeitung von Gian Bundi, Bern, zur Aufführung bringen.

In Brüssel und Budapest will man ein Beethoven-Denkmal errichten.

Bei der Großnichte Schuberts, Marie Schubert in Wien, hat der Schubertfoscher Erich Deutsch ein unbekanntes Lied des Meisters aufgefunden. Es handelt sich um den 13. Psalm in der Übersetzung von Moses Mendelssohn. Das Werk, dem einige Takte fehlen, entstand 1819.

Die Klavierfirma C. Bechstein hat einen Fond von 30000 Mark geschaffen zur Förderung bedürftiger

Musikstudenten der Berliner staatl. Musikhochschule. Die Zinsen des Kapitals gelangen durch ein im Einverständnis mit dem Kultusministerium zu berufendes Kuratorium unter dem Vorsitz des Direktors der Musikhochschule zur Verteilung.

Im Rahmen einer Beethovenfeier in Bad Mergentheim kam Beethovens Ritterballett, das seit seiner ersten Aufführung im Jahre 1791 in Bonn wohl nicht mehr gebracht wurde, zur Aufführung.

Heinrich Laber, der diesen Winter wieder fünf der Philharmon. Konzerte in der Alberthalle zu Leipzig leiten wird, wurde eingeladen in Paris Anfang November ein Konzert des dortigen Philharmon. Orchesters zu dirigieren.

In Heft 5 der Zeitschrift „Osteuropa" (Königsberg) befindet sich ein lesenswerter Artikel, „Deutsche Literatur über Russische Musik" von Robert Engel.

Der Dresdener Kreuzchor unter Leitung von Prof. Otto Richter ist gegenwärtig auf einer Konzertreise durch die Niederlande begriffen, wohin er von der Deutsch-Niederländischen Gesellschaft in Haag eingeladen wurde. Zahlreichen anderen Einladungen, so aus Memelland, Ostpreußen, Süddeutschland, der Schweiz, Dänemark, Finnland, Norwegen, Amerika, konnte der Chor wegen größerer Inlandsverpflichtungen nicht folgen.

Das hannoversche Opernhaus konnte am 1. September auf sein 75 jähriges Bestehen, das Kölner Opernhaus am 7. September auf sein 25 jähriges Bestehen zurückblicken.

Kurt Thomas' „Markuspassion" gelangt durch den Berliner Domchor in Köln, Duisburg, Düsseldorf, Neuß, Elberfeld, Stuttgart, Nürnberg, Karlsruhe, Frankfurt und Essen, ferner durch den Häusermannschen Privatchor (Zürich) in Zürich, Aarau und Bern zur Aufführung.

Erstaufführungen. Graener: op. 77, Intermezzi. (Erich Kraut, Hamburg). Kletzki: op. 4, Praeludien. (Erich Kraut, Hamburg. op. 17, I. Sinfonie. (Leonhardt, Stuttgart). op. 18, II. Sinfonie. (Hoeßlin, Barmen und Elberfeld). Landmann: Passacaglia (Der Komponist Frankft. Internat. Ausstellung). Marteau: op. 7, Cellokonzert. (Kinkulkin/Werner, Chemnitz). Peterka: op. 8, „Triumph des Lebens" (Sieben, Dortmund). Peters: op. 15, Praeludium f. Orgel (Hans Kötzschke, Dresden-Strehlen). Weingartner: op. 71, V. Sinfonie. (Boehe, Zweibrücken, Landau (Pfalz), Kaiserslautern, Ludwigshafen). Weismann: Passacaglia u. Fuge (Erich Kraut, Hamburg). Wetz: op. 40, I. Sinfonie (Erfurt).

Die Stadt Bochum wird im Konzertjahr 1927/28 in zehn Sinfonien- und zwei Chorkonzerten einen Historischen Zyklus„ Von J. S. Bach bis zur Gegenwart" durchführen. Die Leitung liegt in Händen von GMD. Reichwein. Außer 8 Kammerkonzerten ist noch ein Bruckner-Fest für Juni 1928 geplant.

Der faschistische Gewerkschaftsverband der italien. Orchestermusiker will die Regierung auffordern, strenge Maßnahmen gegen alle in Italien tätigen Musiker fremder Nationalität zu ergreifen, da sie in deren Wirksamkeit nicht nur eine unliebsame Konkurrenz, sondern auch eine Beleidigung und Herabwürdigung der italien. Musiker erblicken. Italien scheint ja bald reif zu sein für eine Anstalt für Übergeschnappte.

Pablo Casals, der berühmte Cellovirtuose, wird im Frühjahr 1928, zum erstenmal nach dem Kriege in Berlin konzertieren.

Der russische Staatschor wird unter seinen Leiter Prof. Klimhoff diesen Winter in Deutschland konzertieren.

Die Frankfurter Ausstellung „Musik im Leben der Völker" hatte über eine Million Besucher.

Bizets „Carmen" kam in Schanghai in einer chinesisischen Bearbeitung zur Aufführung. Um den Chinesen den spanischen Stoff mundgerecht zu machen, verwandelte der Bearbeiter die Carmen in ein Wäschermädchen, Don José in einen Straßenhändler und den Stierkämpfer Escamillo in einen Schwertschlucker, der nachdem er seinen Rivalen umgebracht hat, am Verschlucken seiner eigenen Schwerter stirbt.

Mendelssohns unvollendete Oper „Loreley" wurde kürzlich in Daventry, England, aufgeführt.

— Die musikalischen Veranstaltungen der Stadt Zeulenroda im Konzertjahre 1926/27 wurden unter der Leitung von Musikdirektor Fritz Sporn durch die städt. Kapelle Plauen in einem Zyklus von 3 Orchesterkonzerten und 3 Kammermusiken (Leipziger Bläserquintett, Dresdner Streichquartett und Rosen -Trio) ausgeführt. Fritz Sporn errang sich seinen Haupterfolg mit Beethovens Neunter, durch erste Solisten besetzt. Zahlreiche Ehrungen wurden dem Leiter, einem Sohne unserer Stadt, seitens der Behörden und der Bevölkerung zuteil. G.

Die Kurverwaltung Wiesbaden kündigt den Zyklus ihrer 10 dieswinterlichen Konzerte an (s. S. 600). Es sind wieder Solisten ersten Ranges verpflichtet worden. U. a. gelangt auch die von vielen Kreisen so sehnlichst erwünschte „Missa solemnis" von L. v. Beethoven zur Aufführung. Zwei Konzerte, und zwar dasjenige am 2. u. 16. März 1928, stehen unter Leitung der Generalmusikdirektoren Hans Weissbach (Düsseldorf) und Ernst Wendel (Bremen).

Die Reußische Kapelle und der Musikalische Verein der Stadt Gera werden 1927/28 je 8 Konzerte unter der Leitung Heinrich Labers veranstalten. Wir verweisen auf die ausführliche Anzeige S. 598.

Eine rege Tätigkeit entfaltet der Musikverein und das Städt. Orchester Münster i. W. unter seinem neuen MD. R. von Alpenburg. Es finden 8 Musikvereinskonzerte, 8 städt. Konzerte, 6 Kammermusikabende, ein Cäcilienfest und eine Mozartwoche statt. Nähere Anzeige s. S. 601.

Gleichfalls auf S. 601 angezeigt sind die 10 unter Siegmund von Hausegger stehenden Abonnementskonzerte des Konzertvereins München.

GMD. E. Band bringt am 14. Oktober das musikalische Lustspiel „Der Tugendwächter" (frei nach Giraud) von Curt Beilschmidt am Stadttheater zu Halle a. S. zur Uraufführung.

Musikberichte

BADEN-BADEN. Ein ungewöhnlich reicher Musikwinter liegt hinter Baden-Baden, dessen Spiritus rector, GMD. Ernst Mehlich, in dieser kurzen Zeit restlos die Sympathien des Publikums gewonnen hat. Obwohl von der Oper herkommend, wußte er sich dank seiner beweglichen musikalischen Einstellung überraschend schnell auch das Konzertpodium zu erobern, was auch aus der einstimmig freudigen Zustimmung zu ersehen ist, die ihm die Tagespresse sowohl wie die Presse andrer Städte bereitet hat.

Seine vielseitigen Fähigkeiten traten schlagend in Erscheinung anläßlich der Beethoven-Feiern, die ihm letzten Endes auch den Generalmusikdirektortitel eintrugen, in denen er sich sowohl als feinsinniger Operndirigent (Fidelio) wie als intelligent gestaltender Konzertleiter (Eroica) und außerdem als routinierter Pianist und Kammermusiker im Rahmen einer Morgenfeier (Quintett, Es-Dur op. 16) betätigte.

In den Sonderkonzerten hörte man u. a. von großen Orchesterwerken Bruckners Vierte, ferner als Erstaufführung Gustav Holsts sinfonische Suite „Die Planeten", die eine recht widerspruchsvolle Aufnahme fand und von der man sich bei Anton Dvořáks von Gregor Piatigorskys herrlich gespieltem Cellokonzert erholte. Starke Qualitäten wies Recniceks „Tanz-Symphonie" auf, eine einzige tönende Lebensbejahung, prachtvoll instrumentiert, obgleich weder ins Reich des Tanzes noch der Sinfonie gehörend in seiner Zwitterhaftigkeit. Zwischen diesem Werk und Mozarts wundervoll interpretierter G-Moll-Sinfonie stand als Solist Kammersänger Cornelius Bronsgeest mit Arien von Händel und Liedern von Strauß, die leider nur eine wehmütige Erinnerung an die große Gesangskunst dieses Meisters der Stimme erweckten. — Im vierten Sonderkonzert standen der geistvollen Auslegung, die Richard Strauß' sinfonische Dichtung „Tod und Verklärung" erfuhr, die frechen turbulösen Marschrhythmen aus der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen" von Prokofieff gegenüber, die sich das begeisterte Publikum sogar zur Wiederholung erzwang. Von feinster Kammermusik-Kunst waren Ravels 5 Orchesterstücke „Ma mère l'Oye" (Geschichten der Gänsemutter), zu denen das Schumannsche Klavierkonzert (Solist: Karl Friedberg) eine wertvolle Überleitung bildete.

Ferner gelangte im Rahmen eines Sinfonie-Konzertes erstmalig zur Aufführung Braunfels

(Fortsetzung auf Seite 595)

„Neues Federspiel", ein Zyklus reizender kleiner Kabinettstücke für Sinfonie- und Kammerorchester nach Texten aus „Des Knaben Wunderhorn", dem Rose Walters heller Sopran und Mehlichs feinfühlige Leitung eine sympathische Ausdeutung zuteil werden ließ. Weniger gefiel die Sängerin in den klassischen Gesängen: Mozarts Motette „Exsultate, jubilate" und der Arie der Larissa aus „Il trionfo di Clelia". — Als ein ungemein geistreiches Orchesterstück erwies sich das darauffolgende Orchester-Scherzo „Der Zauberlehrling" von Lukas, eine geniale musikalische Auslegung der gleichnamigen Goetheschen Ballade.

In einem Jugendkonzert vermittelte Ernst Mehlich der Jugend die Bekanntschaft von Meisterwerken unsrer Musikliteratur, denen er liebenswürdige lehrreiche Erläuterungen vorangehen ließ. — Vorzüglich stilvolle Kammermusik machten Margarethe und Alphons Stennebrüggen-Baden-Baden an einem den Beethovenschen Violinsonaten gewidmeten Sonatenabend. Dasselbe gilt von dem Kammermusikabend mit Werken von Beethoven, Brahms und Korngold (Klavierquintett E-Dur op. 15), ausgeführt von Ernst Mehlich (Kl.), Karl Aßmus (1. Geige), Alphons Stennebrüggen (2. Geige), Gerhard Hoog (Bratsche), Alfred Voland (Cello). Dieselbe Zusammensetzung Mehlich-Aßmus-Voland trat auch vorteilhaft hervor anläßlich der Beethoven gewidmeten Morgenfeier.

Intime Vokalkunst brachte ein Liederabend von Emmy Kirch, die ihrer schönen warmen Stimme schon vorher in einem volkstümlichen Konzert großen Erfolg ersungen hatte. Sie leistete Pionierarbeit für einen noch ganz unbekannten Komponisten, Gustav Rittermann, dessen feine stimmungsvolle Lieder „Japanischer Frühling", „Im Heimathafen", „alte deutsche Liebeslieder", wie zarte kleine Miniaturen auf Goldgrund gemalt wirkend, wohl verdienten, in weitere Kreise zu dringen. Emmy Kirch war diesen musikalischen lyrischen Stimmungsbildchen eine sehr intelligente und feinmusikalische Interpretin. — Von größeren Vokalveranstaltungen sei eines Konzerts des evangelischen Kirchenvereins gedacht, der das volkstümliche geistliche Oratorium „Jesus Nazarenus" von Bruno Leipold unter der Leitung von Fritz Gscheidlen und unter der Mitwirkung von Elsa Bauer (Sopran), Marie Antoinette Schütze (Mezzo-Sopran), Baden-Baden, Dr. Leo Barczinsky (Baß-Bariton), Darmstadt, G. Emig (Tenor), Mannheim, zu tiefer Wirkung brachte. Inge Karsten.

BRAUNSCHWEIG. Das 2. Jahr der hiesigen Wirksamkeit ergibt für den Intendanten des Landestheaters Dr. Ludwig Neubeck ein weit günstigeres Gesamtbild als das erste; für die fehlenden Uraufführungen, die Schläge ins Wasser bedeuteten, entschädigte die Auffrischung zahlreicher alter,

(Fortsetzung auf Seite 596)

guter Opern, die den Spielplan belebten und den Besuch hoben. Als besonders bemerkenswert „Tiefland“ und „Mona Lisa“ hervorgehoben mit den Komponisten E. d'Albert u. M. v. Schillings. am Dirigentenpult. ferner „Carmen“ mit einer Spanierin Blanca Sadun und „Rigoletto“ (Gilda) mit der „Finnländischen Nachtigall“ Pia Ravenna-Helsingfors, die aber beide unsern Vertreterinnen kaum das Wasser reichten. „Rheingold“ von Dr. Neubeck und Prof. Franz Mikorey betreut, bildete den glänzenden Schluß. Die neuesten bühnentechnischen Erfindungen, verbesserte Projektionen, Wolkenapparate, Quecksilberbeleuchtung mit Luminizenzfiltern usw. vermittelten blendende Bühnenbilder, die schwimmenden Rheintöchter wurden von kleinen Damen des Ballets markiert, die eigentlichen, in den Felsen versteckten sangen natürlich hier viel sicherer und schöner als im hängenden, unruhigen Netz. Die tadellose musikalische Wiedergabe und die eigenartige, gediegene Ausstattung lohnt für den Wagnerverehrer schon eine Reise nach Braunschweig, wenn ihm Bayreuth zu weit ist.

Die Reihenkonzerte der Landestheaterkapelle unter Mikorey hielten sich auf ihrer stolzen Höhe und brachten folgende Solisten: Alfred Höhn, Josef Pembaur, E. d'Albert und Gertrud Förstel. Die Beethoven-Ehrungen beherrschten das letzte Vierteljahr. außer „Fidelio“ vermittelte das Landestheater „Missa solemnis“ unter Prof. J. Frischen mit dem Lehrergesangverein und dem ihm angegliederten Frauenchor, die Chorphantasie und 9. Sinfonie unter Mikorey mit seinem Musikfestchor. Furtwängler feierte mit dem Berliner „Philharm. Orchester“ die gewohnten Triumphe.

Das Operettenhaus schloß die Pforten am 1. April und erspielte sich in Köln solche Erfolge, daß der Vertrag verlängert wurde, während der Ferien ersetzt es die Oper in Wiesbaden.

Der Lessingbund, der Artushof und Bühnenvolksbund pflegten die Kammermusik auch durch Hinzuziehung auswärtiger Künstler, z. B. des Wendling- und des Guarneri-Quartetts, die beide Mikorey als Pianisten hinzuzogen; derselbe spielte auch mit Karl Klingler Violinsonaten von Beethoven, Emmi Knoche mit Julius Klengel dessen 5 Cello-Sonaten. Juan Manen hatte als Geiger weit größeren Erfolg als voriges Jahr mit seiner Oper. Ossip Kumok brachte sein Cellokonzert (A-Moll) zur Uraufführung. Seine Vorzüge sind lebhafte bis zur Leidenschaft gesteigerte Empfindung, gewandte, saubere und fleißige Kleinarbeit. In Aufbau und Tonsprache schließt es sich den Neuromantikern an. Der Mittelsatz mit seiner weichen. gesangreichen Melodie bildete den Höhepunkt und wird durch seine schlichte, herzliche Innigkeit auch

(Fortsetzung auf Seite 598)

außerhalb des Zusammenhangs wirken: jeder tüchtige Solocellist sei auf das vornehme Werk aufmerksam gemacht. Unser Musikleben gleicht der Natur im Mai, da alles zur Sonne drängt, jede Knospe und Blume reiche Frucht verspricht. Ernst Stier.

HAMBURG. In der wieder gut vertretenen Kammermusik (Bandler-, Busch-, Guarneri-, Hamburger Streichquartett usw.) lag an neuer Musik nichts vor. Prächtige Abende mit Kammerorchester boten Edwin Fischer mit Lotte Leonard und der Geiger Ernst Glaser, der sich durch einen fast auffallend großen, wenn auch nicht immer schönen Geigenton und ein Edwin Fischer verwandtes hinreißendes Musizieren mit Bach und Vivaldi auszeichnet. Dann gab Prof. Fritz Stein mit dem Collegium musicum der Universität Kiel einen „Musikabend am Hofe Friedrichs d. Gr." in Kostümen der Zeit. Da spielte der König (Studienrat Köhn) ein Flötenkonzert, Faustina Hasse (Frau Carloforti) sang Hassesche Opernarien, die Barbarina (die graziöse Lotte Krause) tanzte drei entzückende alte Weisen (Telemann, Rameau, Couperin), und das kleine Kammerorchester spielte je ein Orchestertrio vom alten Graun und C. Ph. E. Bach. — lauter Musik, die auch heute noch ihre Reize hat, auch wenn die Trockenheit, die man jener Berliner Musik nachsagt, nicht immer zu verkennen ist.

(Fortsetzung auf Seite 600)

Daß die Solistenkonzerte immer mehr an Interesse einbüßen, wird immer erkennbarer. Ihre Zahl wird denn auch immer kleiner, obwohl an neuen Musikjüngern, die sich noch die Welt erobern zu können glauben, vor allem an Klavierkünstlern, kein Mangel ist. Vielversprechendes kommt da allerdings bekanntlich nur selten zum Vorschein. Candida Lahoz dürfte hier einige Aufmerksamkeit verdienen, besonders aber die schon bekannte Gertraud Dirrigl und Gustav Beck. Was man an neuerer Klaviermusik hört, sind jetzt meist Ausländer, — Ravel, Scott usw. Nur eine Künstlerin ließ es sich angelegen sein, uns mit dem uns ja ganz besonders angehenden Klavierzyklus „Hamburg“ von Walter Niemann bekanntzumachen, denn Hamburger Ohren werden diese köstlichen Pastellbilder, in denen der alte Michel und Brahms Geburtshaus auftauchen, der Tango in St. Paulis Vergnügungsstätten rast, der Laternenreigen Kindheitserinnerungen weckt und das Mondlicht auf der weiten Alster glänzt, am besten zu würdigen wissen. Neue Lieder bot nur Lula Mysz-Gmeiner in den Vertonungen Werfelscher und Chinesischer Lyrik von Ernst Roters, — darunter ein besonders glücklich liedmäßig erfaßtes „Auf dem Flusse“, während sonst die feierliche Gesanglichkeit besonders Werfels zugute kommt und hier eine glückliche Gestaltungskraft erkennen läßt. Bertha Witt

HEILIGENSTADT (Eichsfeld). Der hiesige Singverein, der unter der Leitung des Obermusiklehrers Franz Werner steht, entfaltete im letzten Konzertwinter rührige Tätigkeit. Er brachte am 1. Oktober v. J. einen Abend des Kasseler a-cappella-Chores unter der Leitung von Robert Laugs, dem am 7. November die „Schöpfung“ von J. Haydn mit den Solisten Cläre v. Conta (Erfurt), Hans Schuberth-Meister (Chemnitz) und Walter Sommermeyer (Hamburg) folgte. Am 9. Januar konzertierte im Rahmen der Veranstaltungen des Singvereins die Bläservereinigung des Leipziger Gewandhaus-Orchesters mit Werken von Klughardt, Beethoven und Thuille, und im März schloß sich eine „Beethoven-Gedenkfeier“, die außer dem „Elegischen Gesang“, dem „Opferlied“ und solistischen Gesängen in der Bearbeitung von Felix Mottl die C-Dur-Messe im Programm enthielt. Die Kritik hob die musikkulturelle Bedeutung des „Singvereins“ und seine hochstehenden Leistungen hervor. — x.

KONSTANZ a. B. Der letzte Konzertwinter stand im Zeichen der Beethovenfeiern. Die Frage, ob diese Veranstaltungen alle innerem Bedürfnis oder der Modesucht, wie der Bubikopf, entsprangen, möchte ich offen lassen. Hier an dieser Stelle seien nur zwei erwähnt. Die eine wurde von der Stadt,

(Fortsetzung auf Seite 602)

die andere von der „Akademie der Musik mit Seminar" veranstaltet. Zu den guten Konzerten gehören immer die „Meisterkonzerte" der Konzertleitung Barth und Rebholz. Im ersten Konzert sangen Fritz Kraus und Frau F. Hüni-Mihascek von der Staatsoper in München ein wenig geschmackvolles Programm. Am zweiten Abend waren Feuermann und W. Frey verpflichtet, die u. a. ganz wundervoll eine Sonate für Klavier und Cello von Honegger spielten. Am dritten Abend hörten wir zum ersten Mal hier Holles ausgezeichneten Madrigalchor. Im vierten Konzert spielte Lamond überwältigend. Seine Gestaltung der „Appassionata". Anschließend erwähnen wir einen Beethoven-Sonatenabend von Busch-Serkin. Was die Beiden Diskussion. das beim Publikum zwar auf heftige Ablehnung stieß. Leichter erwarb sich Paul Kletzki, der sein Vorspiel zu einer Tragödie selbst dirigierte, die Sympathie der Hörer, da er ganz bewußt alle extremen Experimente meidet und auf der Tradition stehend gute Einfälle in eine festgefügte Form zu geben versteht. Eine Uraufführung eines Zyklus von Orchestergesängen „Aus einer Sturmnacht" (Rilke-Texte) von Robert Bückmann wurde durch Anna Erler-Schnaud, München, unter Leitung des Komponisten bestens herausgebracht. Die mystisch visionäre Stimmung der Dichtung erscheint vertieft und mit dramatisch packenden Momenten durchsetzt, wobei es vermieden wird, die knappe Form durch größere

gaben, war hohe Kunst. Die Konzertleitung Lemper und Dismer eröffnete die Saison mit einem „Akademiekonzert". Auf dem Programm standen die schönen Marienlieder mit Streichquartett von Zilcher und das Klavierquintett F-Moll von Brahms. Die Interpretation der Werke (Konzertsängerin A. Bienert-Boserup, Kleemann-Quartett, M. K. Bienert-Klavier) machte auf die Zuhörer einen tiefen Eindruck. Interessante Konzerte gaben noch die Konzertsängerinnen A. Dietrich-Bosch, M. Auerbach und die Pianistin E. Haymann. Zum Schluß seien noch J. Manén, A. Hegner, Oswin Keller (Leipzig), O. Sonnen, ein Sonatenabend (Fr. Müller, Violine — K. Bienert, Klavier) und ein sehr schöner Beethovenabend des Wendlingquartettes (Stuttgart) erwähnt. K. B. K.

M.-GLADBACH. Im ganzen war die zweite Hälfte des Konzertwinters reicher an musikalischen Ereignissen und ergiebiger an Neuerscheinungen als die erste. In dem II. Concerto Grosso von Krenek stand ein Werk radikalster Richtung zur Zwischenspiele zu vergröbern. Walter Braunfels' groß angelegte Orchester-Variationen über das Champagnerlied aus Don Juan op. 34, halten sich in ihrer pompösen Instrumentierung in bekannten Bahnen.

Die rumänischen Volkstänze für kleines Orchester von Bartok verraten wenig von der schöpferischen Eigentümlichkeit des Komponisten, da sie lediglich das Nationale betonen sollen.

Der städt. Cäcilia-Chor brachte eine äußerst wohlgelungene Aufführung von Bach: „Phöbus und Pan", Händel: „Acis und Galathea" heraus mit Henny Wolff und Prof. Alb. Fischer als Hauptsolisten. Der 100jähr. Todestag Beethovens wurde durch die Aufführung der „Missa solemnis" unter Gelbkes Leitung eindrucksvoll begangen.

Von weiteren Solisten seien erwähnt: Karl Erb, die Ivogün, die aufwärtsstrebende Riele Queling (Brahms, Violinkonzert), die temperamentvollen Pianistinnen Clara Herstatt, Lydia Hoffmann und die musikalische Ilse Schneider (A-Moll-Konzert von Schumann).

(Fortsetzung auf Seite 604)

Ein neuer fahrbarer Orgelspieltisch mit 4 Manualen (Firma Klais-Bonn) wurde in der Kaiser-Friedrich-Halle durch Prof. H. Boell-Köln eingeweiht; eine vielseitige Vortragsfolge: Bach, Byrd, Dandrieu, Reger, César Franck ließ alle Möglichkeiten des neuen Werkes trefflich hervortreten.

Zum erstenmal erschien bei uns das Amar-Quartett mit Hindemiths fesselndem op. 22, Verdis A-Moll- und Mozarts F-Dur-Quartett (K. V. 590).

B.

FLENSBURG. Der städt. MD. Kurt Barth, der sich um die Pflege deutscher Musik in der Nordmark und den abgetrennten Gebieten sehr verdient macht, bringt in seinem vorbildlich zusammengestellten Winterprogramm außer den, unter „Uraufführungen" verzeichneten Werken folgende Erstaufführungen für Flensburg:

Bohnke: Thema mit Variationen, Werk 9. Busch: Divertimento für 13 Soloinstrumente, Werk 30. Bottesini: Konzert für Violine und Kontrabaß. Bruckner: Sinfonie Nr. 3. D-Moll. Goldmark: Sinfonie „Ländliche Hochzeit". Jokl: Nachtmusik. Kaun: Hanne Nüte, Werk 107. Krenek: Sinfonische Musik für 9 Soloinstrumente. Lendvai: Archaische Tänze. Liszt: Dante-Sinfonie. Recnizek; Tanzsinfonie. Rich. Strauß: „Aus Italien" und „Don Juan". Wagenseil: Simfonie D-Dur. Rich. Wagner: Sinfonie C-Dur. Wetz: Sinfonie Nr. 3. Wolf-Ferrari: Kammersinfonie B-Dur.

Leider hat die Stadtverwaltung nicht genügend Mittel, trotz der Kulturarbeit, die Barth und das Orchester leisten, um hervorragende Solisten zu verpflichten. Auch vom Reich sind sonderbarerweise keine Unterstützungen zu erwarten.

VERLAGSNACHRICHTEN

Othmar Schoeck hat mit dem Musikhaus Hüni in Zürich einen Vertrag über den Verlag seiner Bühnenwerke abgeschlossen. Als erstes Werk wird in diesem Verlag Schoecks Oper „Penthesilea" erscheinen.

Ein großes Duo für zwei Klaviere aus der Feder Waldemar von Baußnerns erschien soeben im Steingräber-Verlag und bildet in seiner Verbindung von meisterhafter Klaviersatztechnik und blühender Musikalität eine wertvolle Bereicherung der von modernen Komponisten so selten gepflegten Literatur für zwei Klaviere.

Im gleichen Verlage erschien ein origineller Tastenfinder von H. Bath, ein sehr schätzbares Hilfs- und Orientierungsmittel für den Klavier-Elementarunterricht, wie überhaupt für alle, die auf dem Klavier nicht zu Hause sind.

Ebenso erschienen im Steingräber-Verlag die ersten zwei Sonaten (Nr. 3 und Nr. 9) der von Walter Rehberg vorbereiteten Gesamtausgabe der Schubertschen Klaviersonaten (s. Anzeige S. 602).

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

94. JAHRG. LEIPZIG / NOVEMBER 1927 HEFT 11

Rund um die Dominante-Tonica-Stelle der Eroica herum

Von Dr. Alfred Heuß

II.

Wir besitzen von der Eroica und gerade ihrem ersten Satz weder eine nur etwas höherstehende reinmusikalische Untersuchung noch viel weniger eine solche, die, auf ersterer fußend, nunmehr auch zu inhaltlichen Deutungen zu gelangen suchte, so daß noch so gut wie alles erst zu tun ist. Was aus dem 19. Jahrhundert vorliegt — so die Ausführungen von A. B. Marx, der nichtsdestoweniger einer der geistigsten Musikerklärer bleibt, die es gegeben hat —, kommt über dürftige Ansätze nicht hinaus, unsere Zeit hat sich aber in derart einseitige Untersuchungen verrannt — man denke an Cassirer, der sich in seinem Buch „Beethoven und die Gestalt" gerade auch mit der Eroica beschäftigt —, daß jeder unrettbar verloren ist, der sich in diesen mit blutlosestem Formalgehirn angelegten Labyrinthen heimisch zu machen sucht. Wir würden auch nur unnötige Zeit verlieren, kämen wir auf diese ganze Literatur zu sprechen.

Der erste Satz der Eroica ist ein auch bei Beethoven einzig dastehender Entwicklungssatz und, als Ganzes genommen, auch für Beethoven etwas unerhört Neues. In diesem Satze sind die Brücken zur Musik des 18. Jahrhunderts abgebrochen, natürlich keineswegs in dem Sinne, daß Beethoven nun lediglich diesen neuen, geradezu plötzlich geschaffenen Stil gepflegt hätte. Es soll lediglich gesagt sein, daß hier eine Seite in Beethovens Wesen — die zugleich allgemein menschlicher Natur ist — in einer Weise zur vollendeten Ausprägung gelangte, für die in der früheren Instrumentalmusik zum mindesten die entsprechenden künstlerischen Mittel fehlten. Wer ebenfalls die grundsätzliche Anschauung vertritt, daß in keiner Kunst, und gerade auch in der Tonkunst nicht, etwas Neues von bleibendem Wert auf rein künstlerischem, hier also rein musikalischem Wege, entstand und entstehen kann, sondern daß der Anstoß zu etwas Neuem von der seelisch-geistigen Seite des Künstlers erfolgt, wird es ebenfalls als gegeben ansehen, daß Beethoven zu dem Neuen in dieser Sinfonie nicht auf Grund musikalischer Spekulation gekommen ist, sondern auf dem einer ganz neuen, seelisch-geistigen Einstellung, die nunmehr an sein Musikertum ganz neue Aufgaben stellte. Selbst wenn wir nicht

wüßten, daß hinter dieser Sinfonie ein Musiker steckte, der ein in der Instrumentalmusik unerhört Neues und zwar eben „Außermusikalisches" zu tonkünstlerischer Darstellung bringen wollte, müßten wir es als denkbar bestimmt annehmen. Weil eben, entwicklungsmäßig betrachtet, die Sinfonie rein musikalisch unerhört Neues bringt, dieses aber nur als eine Folgeerscheinung von etwas hinter der Musik Liegendem erklärbar ist und überhaupt möglich wurde.

Unter dem vielen Neuen, das gerade der erste Satz bringt, spielt nun die Entwicklung eine ganz besonders große Rolle, und zwar handelt es sich um Entwicklungen mit dramatischer Zweckbestimmung. Das will sagen, daß diese musikalischen Entwicklungen im Hinblick auf einen bestimmten Endzweck sich vollziehen, mithin ganz bewußt auf ein bestimmtes Ergebnis hinsteuern, was nun mit unverkennbarer dramatischer Schlagkraft geschieht. Daher der Name dramatische Zweckbestimmung gewählt sei. Eine Entwicklung kann sich auch ganz anders vollziehen, sie braucht keinen sichtbaren Zweck zu haben, sondern, über Höhen und Tiefen führend, ohne sichtbaren Zweck und vor allem ohne Ziel verlaufen, wie dies vor allem bei den Brucknerschen Entwicklungen der Fall ist. Neuere Philosophen fragen sich auch allen Ernstes, ob z. B. die Entwicklung des Menschengeschlechtes oder eines einzelnen Volkes im Hinblick auf ein Ziel sich vollziehe und sie nicht vielmehr in einer mehr oder weniger zufälligen Entfaltung seiner vorhandenen Anlagen verlaufe. Beim Einzelmenschen hingegen tritt die Zielstrebigkeit in verschiedenstem Grade auf, bei gewissen Menschen in ausgesprochenster, bis zur Dämonie gehender Leidenschaft, so daß sich dem gefaßten Ziel alles andere unterordnen muß und weiterhin das Erreichen eines solchen mit innerer Notwendigkeit ein neues auftauchen läßt. Andere Menschen hingegen lassen sich, scheinbar und nicht scheinbar, treiben, es beherrscht sie vielleicht ein dumpfer Drang, wobei sie sich, mit Goethe zu reden, des rechten Weges wohl bewußt sind; aber von eigentlicher Zielstrebigkeit — im Hinblick auf klar ausgesprochene Ziele also — ist trotz eines Erfüllens in sich selbst wenig oder nichts zu bemerken. Bei großen Menschen dieser Art vollzieht sich hier eine Entwicklung ins schier Unbegrenzte, da ihr Wirken von äußerem Geschehen sich so gut wie unabhängig gemacht hat, scheinbar nur sich selbst, der Entfaltung ihres innersten Seins lebend, geben sie aber der Menschheit mehr als es bei einer Entwicklung mit unmittelbarer Zweckbestimmung der Fall sein könnte. Hierüber indessen nur so viel, um den Gegensatz zum andern Typus recht offenkundig hervortreten zu lassen.
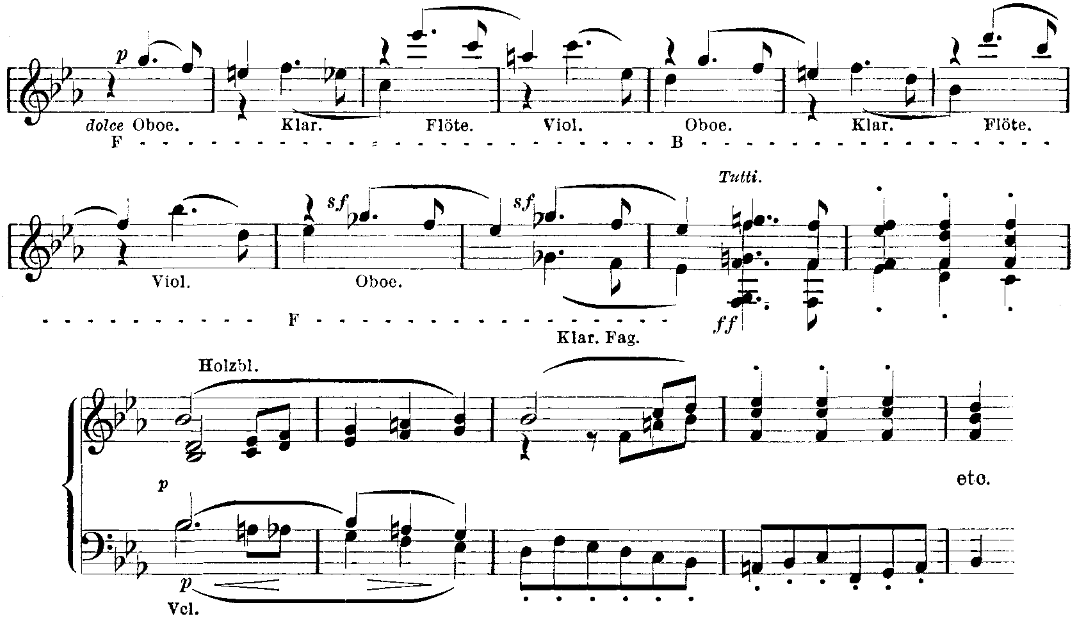
Wir haben es hier mit diesem zu tun, dem des ausgesprochenen Tatentums, unmittelbar eingreifend in die Welt der Erscheinungen auf Grund von Ursache und Wirkung. Ist der Träger dieses Tatentums ein Held des Krieges in politisch bewegtester Zeit, der von Schlacht zu Schlacht, von Unternehmen zu Unternehmen eilen muß, um seine Zwecke zu erreichen, so ergibt sich ohne weiteres, daß sich sein Wirken auf eine Entwicklung mit dramatischer Zweckbestimmung stellt. Derartige Entwicklungen musikalisch zu geben, war nun, wie uns die Musik des ersten Satzes zeigt, eine der Hauptaufgaben für Beethoven, und es geht uns vorläufig gar nichts an, ob hinter diesem Satz ein Bonaparte steht oder nicht. Wir wissen dies zwar, aber gerade so gut könnte dies nicht der Fall sein, wie ja Beethoven nachträglich das Konkretum seines Helden verschwinden ließ. Und so halten wir uns zunächst lediglich an die reine Partitur, wie wir uns im letzten Heft einzig an die Skizzen gehalten haben.

Die Instrumentalkomponisten des 18. Jahrhunderts konnten noch keine musikalischen Entwicklungen schreiben, wie wir sie hier, und zwar gleich im größten Maßstabe und in mannigfaltigster Ausprägung, im ersten Satze finden. Der ganze frühere Stil, sich äußernd

bis in die Instrumentation, stand dem entgegen; und erst Beethoven, bewaffnet mit den Explosionsstoffen der Mannheimer Schule und versehen mit einer feurigsten dramatischen Entwicklungsseele, konnte und sollte hierin entscheidend vorgehen. Es ist mit der dramatischen Entwicklung in der Tonkunst eine Sache besonderer Art, etwas der Musik eigentlich oder besser zunächst Widerstrebendes soll ihr abgerungen werden, und wenn wir uns erst wieder einmal über Beethoven neue Gedanken machen, werden wir seine Riesenarbeit gerade auf diesem Gebiet gebührend würdigen können. Die Musik will im Grunde genommen sein, in sich beharren, sich nur in dem Sinn entwickeln, um ihr Sein verlebendigen zu können, sie will kurz gesagt, mit Ursache und Wirkung, den Formen der Erscheinungswelt, nichts zu tun haben, somit, mit Kant zu reden, Ding an sich sein. Eine Kunst in diesem Sinne ist die Musik auch bis zu Beethoven gewesen, seine gewaltige Mission — die man heute, ohne daß man eigentlich weiß, worum es sich handelt, negativ bewertet — bestand darin, diese starre, im obigen Sinn philosophische Kunst auch in den Bereich der Erfahrungswelt, von Ursache und Wirkung, zu ziehen, sie für diesen Zweck gefügig zu machen: als solche vielleicht die größte Einzeltat in der Musikgeschichte. Daß Beethoven die Tonkunst auch im früheren Sinn in sich hatte und pflegte, sei immer wieder gesagt. Er ists aber gewesen, der die Musik in jenem Sinn vermenschlicht hat, daß sie nunmehr auch — ich sage auch — den Gesetzen der sichtbaren, der Erfahrungswelt gehorchte, nochmals gesagt, eine unerhörte Tat, und der Vergleich Beethovens mit Prometheus hat tiefsten Sinn. Dabei lag aber in Beethoven — was natürlich zu einem Prometheus als dem Abkömmling der Götter gehört — gerade auch der metaphysische Sinn, die Musik im früheren Sinn, Gott und Mensch also, Philosoph und Erscheinungsmensch in einer Person, und dies auf die bis dahin in sich ruhende Tonkunst angewendet, dies erst zeigt uns Beethoven. Und seine eigenste und entscheidendste Tat bestand eben darin, nunmehr auch dem Menschen sein Recht in der Tonkunst, der Instrumentalmusik, werden zu lassen, was so viel heißt, diese auch unter die Gesetze der Erfahrungs- und Erscheinungswelt zu stellen. Und diese entscheidende Tat geschah in der Eroica, also jenem Werke, der ein Mensch größten Ausmaßes Modell stand, ein Mensch vor allem, der wie kein zweiter in dieser Zeit mit dem irdischen Netz von Ursache und Wirkung verknüpft war, ein Mensch aber auch, der, nach Beethovens Anschauung, mit seiner irdischen Mission zugleich die einer höheren Weltordnung verband. Ein derartiges Werk konnte, weil es auf irdisches Wirken gestellt war, dieses wiederzugeben hatte, unmöglich nur mit den bisherigen Prinzipien der Tonkunst auskommen, und so geschah denn eben das Unerhörte. Die zweite und dritte Sinfonie trennen nicht einige wenige Jahre, sondern viele Jahrhunderte: Die Instrumentalmusik unterliegt nunmehr nicht nur ihren bisherigen Gesetzen, denen des Seins, sondern auch menschlich-irdischen im Hinblick auf Ursache und Wirkung, also dem Grundgesetz der Erfahrungswelt. Und damit wird der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einsetzende Vermenschlichungsprozeß der Tonkunst in der Art zu Ende geführt, daß dadurch, weil neben das Bisherige ein vollwertiges Neues gesetzt wird, das Mittelalter in der Tonkunst den entscheidenden Stoß erhält. Ich habe mich früher, nämlich schon 1920, so ausgedrückt, daß ich sagte, Beethoven habe in der Tonkunst den modernen, aus dem Zeitalter Rousseaus, der Humanität und der Revolution hervorgegangenen Menschen und zwar gleich in einer nie erreichten Vollendung zur Darstellung gebracht, worauf auch seine bei einem Musiker noch nie dagewesene Durchschlagskraft beruhe. Den eigentlich musikalischen Beweis hatte ich aber nur hinsichtlich des Effekt-Crescendos gebracht, möchte nun aber doch versuchen, einen Schritt weiter zu gehen, wobei ich mir nur allzusehr bewußt bin, wie schwer es ist, sich verständlich mitzuteilen.

Die Sache ist nämlich die, daß uns Allen — und daran hat die neue Musik mit all ihren Begleiterscheinungen noch wenig geändert — das Beethovensche neue Grundgesetz derart in Fleisch und Blut übergegangen ist, daß es schwer hält, es bewußt zu fühlen und vor allem auf seine Triebfeder zurückzuführen, zumal es sich in verschiedenster Art äußert. Aber, wie gesagt, der Versuch sei gemacht und zwar gleich praktisch.

Ich wähle das erste Seitenthema, obgleich es mit unserer Dominanten-Tonica-Stelle fast so gut wie nichts zu tun hat, weil hier, an einem Wendepunkt des Satzes, nur das Hauptthema im Mittelpunkt stehen kann. Aber an diesem Seitenthema, einer der Beethovenschsten Stellen, die es gibt, läßt sich mancherlei klar machen, daß es der Entschuldigung nicht bedarf, wenn wir uns auch mit ihr beschäftigen. Ich gebe sie hier skizziert, mit Angabe der Instrumentation.



Das ganz Besondere dieses Themas liegt zunächst in dem plötzlich eintretenden Fortissimo-Unisono, das dem ganzen ihm vorausgehenden Herumirren, wie wir es zunächst nennen wollen, mit einem Schlage ein Ende macht. Der FF-Gedanke ist dabei nichts anderes als das Motiv des kleinen Sätzchens, das aber jetzt nicht nur, und zwar urplötzlich, mit größter Bestimmtheit, sondern auch mit einer derartigen konzentrierten Wirkung gebracht wird, daß aus dem bisherigen, aus drei Tönen bestehenden Motiv ein solches aus fünf wird, worauf, in weiterer Druckwirkung, sich das umgebildete, aber noch gut erkennbare, Motiv spaltet, und in Gegenbewegung verläuft. Es würde eine kleine Spezialarbeit ausmachen, klar aufzuzeigen, wie die ganzen vier letzten der oben zitierten Takte mit dem ff-Hauptmotiv zusammenhängen, die Wirkung desselben sind. Auch die weiteren vier Takte gehören zu dieser Wirkung, sofern sie eine Variation der vorigen sind, zugleich aber die Kräfte aufs neue — z. T. durch Mannheimer Crescendo-Spannung — sammeln und spannen, so daß als Wirkung dieser Ursache wieder etwas ganz Neues, die Forte-Akkordschläge mit dem Motiv  zum Vorschein kommen, eine ganze kleine Kette von Ursache und Wirkung, die bis zum Erscheinen des eigentlichen

zweiten Themas weitergeführt wird. Urgrund dieser ganzen, über die Takte 44—82 sich erstreckenden Entwicklung ist das aus drei Tönen bestehende Motiv, das nun aber wieder eine Wirkung der ihm vorausgehenden Entwicklung ist.

Doch kehren wir zu unserem Sätzchen mit dem plötzlichen Tutti zurück. Ich sage nun, daß dieses im früheren musikalischen Sinne sich einfach nicht verstehen, der jähen Plötzlichkeit, mit der es auftritt, sich von der rein musikalischen Seite allein nicht allein beikommen läßt, obwohl Beethoven andererseits alles tut, um die beiden Stellen rein musikalisch in engste Beziehung zueinander zu bringen. Erstens tritt uns im Tutti das als solche gleiche Motiv entgegen, ferner aber wird die Zusammengehörigkeit noch dadurch verstärkt, daß die zwei Tutti-Takte zu den zwei ihnen vorangehenden gehören. Die Entwicklung des Sätzchens verläuft in 4 + 4 + 4 d. h. 2 + 2 Takten, wir gewahren also, daß auch der dritte Viertakter als solcher gedacht ist, obgleich gerade in ihm die Kluft sich auftut. Bei strengster thematischer und taktischer Verknüpfung also eine Kluft! Und hierin liegt auch das ganz Neue, von Haydn und Mozart Verschiedene. Diese stellen Piano und Forte (Tutti im Orchester) fortwährend unmittelbar nebeneinander, verknüpfen sie aber keineswegs miteinander, so daß sie also auch nicht im Verhältnis von Ursache und Wirkung zueinander stehen.

Hier stehen wir allerdings einem bei Beethoven insofern besonderen Fall gegenüber, als die Wirkung mit einer derartigen Plötzlichkeit und Stärke auftritt, daß trotz aller rein musikalischen Verknüpfung sich, wie wir sagten, eine Kluft auftut. Das macht die Behandlung auch so schwierig, zugleich aber ungemein lehrreich: Auf der einen Seite der Kluft haben wir den unentschiedenen, fragend-suchenden dolce-Gedanken, der zwar — ich komme hierauf noch besonders zu sprechen — in den letzten zwei Takten eine Konzentration durch das *sf* und die Veränderung (Zusammenziehung) des Tones g in ges erfährt, auf der anderen Seite steht der gleiche Gedanke in höchster Stärke und in eiserner Bestimmtheit vor uns. Unbedingt ist er in der jetzigen Gestalt das Ergebnis, die Wirkung der vorangehenden, das Motiv entwickelnden Musik, wo und wie finden aber wir die Brücke von einer Seite der Kluft zur andern, warum hat sich überhaupt eine solche aufgetan? Denn an und für sich geht Beethoven in solchen Fällen so vor, daß er den Piano-Gedanken dynamisch allmählich steigert und ihn ferner, ebenfalls in Mannheimer Art, von der Tiefe in die Höhe führt und dann, als Wirkung der ganzen Entwicklung, eine Explosion herbeiführt, d. h. das betreffende Motiv oder die betreffende Melodie in höchster Kraft ausspielt. Unser Gedanke hat aber mit Mannheimer-Crescendothemen nicht das mindeste zu tun, wie jeder sofort gewahrt, wenn er einen echten Gedanken in Mannheimer Art, wie etwa das Hauptthema der großen Leonoren-Ouvertüren, mit dem unsrigen vergleicht. Wie ist all das Neue zu verstehen, wie wird es als solches überhaupt erst klar verständlich? Sehen wir uns die Stelle also nochmals an und versuchen dann, durch eine inhaltliche Erklärung gerade auch das Reinmusikalische aufzuhellen.

Wir stellen Fragen verschiedener Art, die sich aus der reinmusikalischen Betrachtung ergeben. Zunächst das aus drei Tönen bestehende Motiv selbst. Auf dem ersten schwachen Taktteil als punktierte Viertelnote einsetzend, wirkt die erste Note gegenüber den zwei folgenden und sich senkenden synkopisch betont, die dritte, obwohl auf gutem Taktteil stehend, hat weiter keine Kraft mehr, nebenbei gesagt, ein Beispiel, bei dem eine Berücksichtigung des Taktstrichs ganz verkehrt wäre. Stehen wir also nicht einem Motiv gegenüber, das mit aufgespeicherter Kraft beginnt, aber versandet, weshalb es auch immer wieder von neuem und zwar in immer anderer Tonhöhe und anderen Tonfolgen ansetzt, offenbar, um zu einem Ziele, einem Ergebnis zu gelangen? Wird nun auch die

Frage beantwortet werden können, warum Beethoven hier die sog. durchbrochene Arbeit zur Anwendung gebracht hat, d. h. warum er das zu einer Melodie sich entwickelnde Motiv immer wieder von einem andern Instrument spielen läßt? Wird Beethoven — es handelt sich hier um das erste große Beispiel durchbrochener Arbeit bei dem Meister, die eine besondere Eigentümlichkeit seines Stiles werden sollte — dieses Herumwandern des Motivs nur aus rein musikalischen Gründen vorgenommen haben? Wir können weitere Fragen stellen: Folgt nicht nur aus dem Motiv selbst, sondern auch aus seinen fortwährenden Wiederholungen in andern Lagen usw., daß es etwas nachdenklich Suchendes aufweist? Weiter: Hat es nicht seine Bedeutung, daß der kleine Satz gerade in der — fragenden — Dominante (D von B-Dur) beginnt, dann in die Tonika gelangt, in die Dominante zurückkehrt, nunmehr aber zu einem Ziele gelangt, d. h. gelangen muß, wenn es nicht ergebnislos verlaufen soll? Weiterhin, ist der Gedanke als solcher nicht zart und zeigt nicht seine Zartheit zugleich seine Unentwickeltheit an? Seine Zartheit will Beethoven selber ausdrücklich gewahrt wissen, als einziger von allen Stellen in dem ganzen Satz schreibt er außer piano noch ein dolce vor. Hat derartiges eine innere Bedeutung oder nicht? Wenn nicht, warum läßt Beethoven in der Reprise die Vorschrift dolce weg? Sollte er sie vergessen haben? Aber weiter: Warum schreibt Beethoven, als er abermals in die Dominante gelangt, plötzlich ein sf unter unsre erste Note des Motivs, und weiterhin, warum erniedrigt er den Ton g, gibt also dem ersten Ton des Motivs eine viel ausdrücklichere Bedeutung als vorher? Fühlen wir nicht ohne weiteres, daß hier eine Spannung eintritt, die, wird sie noch mehr verdichtet, nach einer Entladung drängt? Konnte nun aber — und nun kommen wir zu einer Hauptfrage — auch nur im entferntesten erwartet werden, daß diese Entladung noch im gleichen Viertakter erfolgt und zwar mit einer geradezu dämonisch-unberechenbaren Plötzlichkeit? Nochmals sei gefragt, konnte trotz der zwei etwas spannenden Takte etwas derartiges erwartet werden? Nie und nimmer, und wer den besonderen Beethoven-Beweis haben will, greife zu den Skizzenbüchern, aus denen er ersehen wird, daß dieses dämonische Hereinbrechen des Streicher- und Holzbläser-Unisono mit dem plötzlich wieder erstandenen Ton g, während die Blechbläser das Dominant-F mit höchster Kraft blasen und das g dissonieren lassen, ein späterer Einfall Beethovens ist und sich erst in der vierten großen Skizze vorfindet. Es ist eine Stelle, die kurzweg einer rein musikalischen Erklärung spottet, weil eben etwas ganz Unberechenbares erfolgt.

Und nun suchen wir das Ganze unter einem Bilde zu fassen, wobei ich nur allzu gut weiß, daß es auch ein anderes sein könnte und deshalb keinen irgendwie bindenden Wert beanspruchen darf. Das aber weiß ich auch, daß es zu dem Bilde eines kriegerischen Genies, das Beethoven in diesem Satze zeichnete, sehr wohl paßt und auch hineingehören dürfte, vor allem aber mit der betreffenden Stelle — natürlich im Sinne des vieldeutigen Wesens der Musik — bis aufs kleinste übereinstimmt. Ich fasse die ganze Stelle unter dem Bilde des N a c h d e n k e n s mit schließlich plötzlich, genial unberechenbarer Lösung auf. Man lese nun das soeben Ausgeführte nach und zwar eben unter obigem Bilde und man kann die gestellten Fragen mit fast leichter Mühe beantworten: Während des ganzen Verlaufs wird uns Nachdenken vorgeführt, überall, bei allen — zarten — Instrumenten wird — die durchbrochene Arbeit — eingehackt, werden die Möglichkeiten erprobt und erwogen, und da ein noch nicht gelöster, nicht geborener Gedanke etwas ungemein Zartes ist, dürfte Beethoven aus einem derartigen Grunde dolce vorgeschrieben haben, doch wir wollen nicht wiederholen, was bereits eine Ausführung erfuhr. Hinzuweisen wäre aber immerhin noch auf die gebundenen, lebhaft gleichmäßigen „Begleit"-Achtel der zweiten

Violinen und Bratschen mit ihrem quellenden, unterbewußten Leben, und auch die Akkordnoten der Bässe dürften bei einem Meister des obligaten Accompagnements natürlich ihre Bedeutung haben. Als es zur *sf*-ges-Stelle kommt, erleben wir jene Konzentration der geistigen Kräfte, die gegebenenfalls vielleicht zu einer Lösung führen kann, daß diese dann unvermutet erfolgt, mit einem genialen Schlag gewissermaßen der gordische Knoten durchgehauen wird, hier also die unberechenbaren Kräfte des Genies uns entgegentreten, das ist bereits wohl mit genügender Deutlichkeit zur Sprache gekommen. Ich will niemand ein Bild aufzwingen, wer mir ein besseres, zum Wesen des ganzen Satzes und der betreffenden Stelle passenderes nennen kann, dem bin ich herzlich dankbar. Hauptsache bleibt schließlich, das Musikalische durch Vermittlung eines passenden Bildes lebhafter zu fühlen; dient es aber noch dazu, die mittel- und unmittelbaren Vortragsvorschriften des Komponisten besser zu erkennen und überhaupt zu erkennen, dann erfüllt es seine Dienste wohl getreulich. Macht es aber, wie hier, auf die Dämonie einer Stelle noch im besonderen aufmerksam, so dürfte man sie in Zukunft hoffentlich auch besser ausgeführt sehen, als es gewöhnlich der Fall ist. Welch männlichst gefaßte Kraft aber zugleich in dieser Dämonie, wie hat sich dieser Held in der Gewalt, daß er schon nach zwei Takten ohne weiteres wiederum zur Ruhe gelangt, um die Früchte seiner genialen Lösung zu bergen. Welche eiserne Entschlossenheit steckt aber zugleich in diesem Unisono, verschärft durch die Sekundendissonanz, die uns schon hier, in der Exposition des Satzes, klar zeigt, daß der Besitzer dieser eisernen Entschlossenheit nötigenfalls mit eiserner Konsequenz und Strenge vorgehen wird. Hier angelangt, erinnere man sich des Motivs in seiner Urform, seiner zarten, fragenden Fassung, um sich bewußt zu werden, welcher Gegensätze der Held fähig ist, mit welch unberechenbarer Plötzlichkeit der Umschwung erfolgen kann. Beinahe erhielten wir ein anderes Bild, aber darauf käme es auch nicht an, so nur jedes sich in strenger Übereinstimmung mit der Musik ergäbe. In keinem Bilde dürfte vor allem das Unberechenbare, die dämonische Plötzlichkeit fehlen, das ist's auch, was uns immer wieder zu dieser Stelle zurückführt und sie uns nun auch wieder im allgemein musikalischen Sinn deuten läßt. Wir erleben hier Kräfte, wie sie in dieser Art sich in der reinen Instrumentalmusik noch nicht geäußert haben. So plötzlich der fertige Gedanke uns entgegentritt, er steht mit dem Vorangehenden in engster Beziehung, ist ja nichts anderes als die Erfüllung desselben, aber kaum vorgebracht, verschwindet er nach außen hin wiederum, um die gewonnenen Kräfte zu entwickeln. Immer wieder gelangen wir zum Gesetz von Ursache und Wirkung, das aber mit den geheimnisvollen Tiefen unberechenbarer Kräfte arbeiten muß, schließlich das Bild des genialen Menschen schlechthin.

Es war doch recht nötig, sich zuerst mit dieser Seite der Eroica wenigstens einigermaßen, d. h. an einem besonderen Beispiel, auseinanderzusetzen. Wenn wir nun das nächste Mal an unsere Dominanten-Tonicastelle gelangen, so werden wir sehen, daß hier alle geniale Dämonie, alle berechen- und unberechenbaren Kräfte der Erfahrungswelt versagen und ein Neues einsetzt: das Reich des Kant-Beethovenschen Moralgesetzes.

Es ließe sich denken, daß man einen ganzen Winter lang nichts als Beethovensche Werke zur Aufführung brächte, wobei sich die Zuhörer ganz wohl dabei befänden. Bei keinem andern Meister der Tonkunst, auch nicht bei Bach oder Mozart, ist dies der Fall. Daß die Gründe nicht allein in der Musik als solcher liegen können, sondern etwas hinter der Musik Stehendes den Hauptgrund abgeben muß, muß sich eigentlich Jedem aufdrängen.

Preußische Musikpolitik

Von Dr. Fritz Stege, Berlin

Die natürliche Gegensätzlichkeit zwischen Musik und Politik beruht auf einer notwendig überparteilichen Einstellung des künstlerischen Lebens. Die von politischen Strömungen unbeeinflußte und ungestörte Entwicklung des Individualitätsfaktors ist gerade das wesentliche Moment für die Eigenheit der Kunst. Ihre Abhängigkeit von außerkünstlerischen Faktoren bedeutet eine Gefährdung der Kultur — und jenes legendäre Palestrinawort „Der Papst kann mir befehlen, doch nicht meinem Genius" ist gewissermaßen ein Symbol für die heute zum Schlagwort degradierte Forderung einer „Freiheit der Kunst". „Da alle echte Kunst auf der Entfaltung der Persönlichkeit zur Selbstzucht integrierend beruht, ist alles mehr als den materiellen Untergrund, die historische Verbindung und das reine Wirken der Persönlichkeit (Evolution) sichernde Eingreifen des Staates, jede weitere behördliche Zentralisation im Kunstleben von Übel, wenn das Leben nicht in Akademismus, Professorismus und Bürokratismus erstarren soll." Dieser allgemeingültigen Anschauung, die ich aus der vortrefflichen, soeben erschienenen Schrift „Musikökonomie und Musikpolitik" von Dr. Hermann Matzke (Breslau) zitiere, gibt Prof. H. W. von Waltershausen den spezielleren, namentlich für preußische Musikverhältnisse zutreffenden Inhalt. Sein Aufsatz: „Die Politisierung der deutschen Musik" (Deutsches Musikjahrbuch, Bd. IV) bietet einen in jeder Beziehung ausgezeichnet orientierenden Einblick in die nachrevolutionären Zustände musikpolitischen Parteilebens, vor allem in folgenden Sätzen: „Mit dem ins Riesenhafte gesteigerten Einfluß des Parteisekretärs und des Gewerkschaftssekretärs hat sich die Politisierung der Kultusministerien und der Kulturabteilung der Stadtverwaltung vollzogen, und als logische Folge ergibt sich die Zerstörung der überparteilichen Orientierung unserer Wissenschaft und Kunst." Und weiter, im Hinblick auf die jüngste Musik: „Wird der Kontrollaparat des Gefühls desorientiert, so ist das Spiel gewonnen. Aus dieser Erkenntnis heraus wurde von den Elementen, die an einer Zerstörung der deutschen Art, an einer internationalen Nivellierung unseres Volkes interessiert sind, die große Bedeutung der Musik als politische Waffe erkannt". Und endlich im Anschluß an die Neubesetzung von Musikämtern: „Künstlerische Fragen spielen fast keine Rolle mehr, lediglich das Bedürfnis, Parteibrüder, Gesinnungs- und Rassengenossen unterzubringen, entscheidet". Diese Ausführungen ersparen mir eine spezielle Erklärung, auf welche Weise Musik und Politik als ursprünglich gegensätzliche Begriffe ihre Synthese gefunden haben. Es genügt, den noch in frischer Erinnerung stehenden „Fall Schillings", den auch Waltershausen anführt, durch weitere praktische Beispiele für den Nachweis musikpolitischer Faktoren und ihrer Folgeerscheinungen in Preußen zu ergänzen.

„Freiheit der Kunst" ist selbstverständlich nur dann gewährleistet, wenn behördlicherseits der künstlerischen Unabhängigkeitsforderung in weitgehendem Maße Rechnung getragen wird. Wie wenig diese Voraussetzungen zutreffen, beweist unter anderem die Einstellung Kestenbergs zu parteipolitisch gebundenen Organisationen, wie der „Arbeitersängerbund" oder besonders der „Deutsche Musikerverband".

Die Orchesterschule der Staatl. Akadem. Musikhochschule mit Vorklassen des Deutschen Musikerverbandes ist laut „Musikerkalender" 1926 S. 138 „ein durch ministerielle Verfügung genehmigtes Unternehmen des Deutschen Musikerverbandes". Diese Orchester-

schule „stellt für den Berufsmusikerstand das vornehmste Mittel dar, um sich selbst aus den jahrhundertelang getragenen Fesseln gesellschaftlicher Unfreiheit zu erlösen". Die „Deutsche Musikerzeitung" vom 30. 4. 27 zeigt auf Seite 401 einen Klassenraum mit dem 1. Vorsitzenden des Verbandes, dem Gewerkschaftsführer und ehemaligen Zigarrenarbeiter (vgl. Nr. 19 des „Orchester") Fauth vor seinen Schülern. Unter dem Bilde ist zu lesen: „Gewerkschaftlicher Vortrag in der Orchesterschule".

Dieses kleine Beispiel einer unter ministeriellem Einfluß stehenden Einrichtung ist typisch für das Verhältnis der Musik zu politischen Zeitströmungen. Für die künstlerische Ausbildung ist eine gewerkschaftliche Erziehung durchaus unnötig, und die Probleme des Klassenkampfes dürften schwerlich dazu angetan sein, die Aufgaben deutscher Musikpflege gewissenhaft zu erfüllen.

Es ist klar, daß unter diesen Gesichtspunkten gerade das Thema der Musikerziehung im heiß umstrittenen Brennpunkt musikpolitischer Aktionen stehen muß. Denn dem heranwachsenden Geschlecht gehört die Zukunft — ihm die Ernte, uns die Verantwortung. Musikunterricht in Schule und Haus wird in Erlasse eingefaßt, die namentlich auf dem Gebiete des Privatmusikunterrichtes zu den heftigsten Komplikationen geführt haben.

Die Offensive gegen den vielgenannten „Erlaß über die Regelung des Privatmusikunterrichtes in Preußen" gilt den mangelhaften Einzelheiten der Ausführungsbestimmungen in gleichem Maße wie dem System einer Verstaatlichung des Musikunterrichtes überhaupt. Unter den gegenwärtigen Zeitverhältnissen, die der Musik eine politische Rolle zuweisen, kann ein staatlicher Eingriff in die Selbständigkeit des künstlerischen Lebens nur dann auf Erfolg rechnen, wenn die an einer Kulturarbeit beteiligten Persönlichkeiten des Ministeriums sowohl wie des Verbandslebens das volle Vertrauen der musikalischen Allgemeinheit durch Beweise ihrer steten Uneigennützigkeit errungen haben. Diese Vorbedingungen fehlen. Die öffentliche Kritik an der Funktion des Kultusministeriums, die heftige, in ihrer Polemik einzigartige Pressefehde der Verbände untereinander beweisen das Gegenteil. Der „Reichsverband Deutscher Tonkünstler", der durch die schnelle Verabschiedung des neuen Gesetzes eine Vorrangstellung in der Musikwelt zu erlangen hoffte, sah sich plötzlich einer Welt von Feinden gegenüber. Der „mit glücklicher Hand in glücklicher Stunde" konzipierte Erlaß (nach den Äußerungen des Vorsitzenden Arnold Ebel in der „Vossischen Zeitung") steht heute vor der völligen Umarbeit auf Grund einer durch den Verbandsvorstand verfaßten Denkschrift von über dreißig grundlegenden Änderungsvorschlägen, die eine Konzession der Verbandspolitik an die opponierende Majorität der musikalischen Allgemeinheit bedeuten. Der öffentliche Aufruf zur Gehorsamsverweigerung wegen der Rechtsungültigkeit des Erlasses ist ein weiteres Kapitel, das dem sich vollziehenden Drama auf der musikpolitischen Bühne den pikanten Reiz einer Tragikomödie verleiht. Führt man sich als unbeteiligter Zuschauer die einzelnen Wegstrecken im Lebenslauf des Erlasses vor Augen, so erscheint einem die unfaßbare Entwicklungsgeschichte dieses musikpolitischen Stiefkindes geradezu als ein Experiment auf Kosten der musikalischen Volkskultur, dessen schwächlicher Keim auch auf dem künstlichen Nährboden musikpädagogischer Reklametagungen kaum segensreiche Früchte erwarten läßt.

Wenn ein Erlaß auf ungeeignetem Boden gedeihen soll, dann bringen auch die nachträglich aufgepfropften Reiser keinen Gewinn. Den meisten Anlaß zu Mißstimmungen bildet das vielerorts völlig versagende System der Schulräte, die als Träger für die

Verantwortlichkeit der sinngemäßen Ausführung des Erlasses dienen sollen. Wenn Schülern in der Unterrichtszeit bereits der Unterrichtserlaubnisschein erteilt wird, wenn in Frankfurt a. M. einem Antragsteller irrtümlicherweise die Unterrichtserlaubnis für — Posaune anstatt für Klavier gegeben wird, dann lassen sich derartige Vorfälle leicht als Einzelerscheinungen von unbedeutender Wichtigkeit mit einer gleichgültigen Handbewegung abtun. Aber bei Produkten der eigenen Erziehung verschweigt man gern die Fehler über den mit besonderer Vorliebe zur öffentlichen Schau gestellten Parade-eigenschaften — und die Frage, ob der Erlaß in Wahrheit mehr Nutzen als Schaden gebracht hat, entzieht sich naturgemäß der eingehenden Nachprüfung. Aus der neueren polemischen Literatur über den Erlaß erscheint mir die Anregung von Schaub in der Allgemeinen Musikzeitung mit dem Hinweis auf den vorbildlichen Hamburger Erlaß, der die Aufsicht über den Musikunterricht in die Hände anerkannter Künstler statt Schulräte legt, als besonders bedeutungsvoll.

Der Erlaß, dessen kulturelle Schädigungen sich unter anderem auch in der Unfreiheit eines unwürdigen pedantischen Examensdrill auswirken, trägt mit seinen sozial einschneidenden Bestimmungen einen ausgesprochenen musikpolitischen Charakter, und der Gedanke liegt nahe, auch weitere Ereignisse des musikkulturellen Lebens auf ihre politischen Motive hin zu untersuchen. In seinem eingangs zitierten Aufsatz will Waltershausen die allgemeingültigen Vorbemerkungen über die Politisierung der Musik nur auf Faktoren der produzierenden und reproduzierenden Kunst im öffentlichen Konzertleben bezogen wissen, ohne den Mut zur letzten Konsequenz zu finden, den seine breitbasierten Einleitungsgedanken eigentlich erwarten lassen. Ist die Kirchenmusik von politischen Strömungen unbeeinflußt geblieben? Oder die Schulmusik? Weit gefehlt! Kestenbergs Stellungnahme zur Kirchenmusik in seiner Schrift „Musikerziehung und Musikpflege" (S. 89) läßt keinen Zweifel an einer ablehnenden Haltung des Staates. Es ist interessant, daß die an dieser Stelle bereits berührte Trennung von Kirchen- und Schulmusik, verbunden mit einer Gefährdung der Staatlichen Akademie in Berlin, die in einer großen Reihe führender Blätter behandelt wurde, nunmehr von einem Teil des Lehrkörpers der Akademie unter absichtlicher Umgehung der Person des Akademiedirektors eifrig dementiert wurde. Dieses Dementi stützte sich auf eine halbamtliche Information privaten Charakters, während ein offizielles Dementi des Kultusministers ebenso ausgeblieben ist wie das auf dem Kongreß offiziell erwähnte Rundschreiben des Ministers, das die Zukunftsfragen der Akademie zum Gegenstand haben sollte.

Die Schulmusik ist ein wenig beachteter, in seiner Bedeutung leicht verkannter Faktor des öffentlichen Musiklebens. Erst der „Deutsche Kongreß für Schulmusik" lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Musikerziehung in der Schule, und die lebhaft diskutierten Referate dieser Tagung von überzeugendem kulturellen Wert ließen auch hier Mißstände erkennen, die behördlicherseits dem Charakter einer gewissen musikpolitischen Einseitigkeit nicht allzufern stehen. Manche wissenswerte Probleme der Schulmusik entziehen sich um so mehr der öffentlichen Kenntnisnahme, als gerade der Schulmusiklehrer im Gegensatz zum freien Privatmusiklehrer zu beruflicher Rücksichtnahme und Zurückhaltung gezwungen ist. Wie lagen die Verhältnisse beim Zustandekommen der neuen amtlichen Richtlinien für den Schulmusikunterricht? Warum wurden die schulmusikalischen Berufsverbände zur Mitarbeit nicht herangezogen? Welchen Ratgebern Kestenbergs ist die Urheberschaft dieser Richtlinien zuzuschreiben? Die offensichtliche Zurücksetzung der Fachverbände läßt

nicht vermuten, daß Kestenberg von einem Qualitätsmusiker beraten wurde, dessen schulmusikpädagogische Eignung vor einer Prüfungskommission auf allen Klassenstufen erwiesen ist. Die Abwesenheit Kestenbergs bei einer kulturell bedeutungsvollen, von ihm aber mißtrauisch betrachteten Veranstaltung — der demonstrativ wirkende, ehrliche Beifallssturm, mit dem gerade Prof. Carl Thiel als Senior der Schulmusik gelegentlich seines Referates über H. Kretzschmars Reformwerk begrüßt wurde —, alles dies sind Momente, die dem musikpolitisch geschulten Auge mehr Zusammenhänge verraten, als sich mit handgreiflicher Deutlichkeit in längeren Erklärungen ausführen läßt.

Sowenig Kestenberg dem festgefügten, die Revolution überdauernden Stamm der Schulmusiklehrerschaft ein kulturförderndes Sonderinteresse zuwendet, so stark ist andererseits Kestenbergs Anteilnahme an nachrevolutionären Musikbewegungen, die der Zeitkonjunktur entsprechend die „Auflehnung gegen die bestehende Gesellschaftsform" (mit einer ähnlichen Terminologie wie der „Deutsche Musikerverband") auf musikalische Verhältnisse übertragen. Nicht die Frage nach dem Wert oder Unwert der Jödeschen Jugendbewegung, deren gesunden, zukunftsberechtigten Keim auch der erbittertste Gegner nicht verkennen kann, soll hier diskutiert werden. Uns interessiert lediglich die Feststellung, daß Produkte aus der Übergangszeit der Nachkriegsjahre von absolut noch problematischem Wert einseitig durch staatliche Mittel, durch pekuniäre Zuwendungen bei Volksmusikschulen, Lehrkursen und dem Organ der „Musikantengilde" nachdrücklichst gestützt und gefördert werden, ohne die Gewähr für eine restlos befriedigende spätere Lösung derjenigen tendenziösen Gesichtspunkte zu bieten, die heute in Fachkreisen die Jugendbewegung in Verruf gebracht haben. Denn weder Feind noch Freund kann die Übertreibungssucht, die schroffe Ablehnung alles Herkömmlichen, den Dilettantismus der Musikausübung als Lockspeise für den künstlerischen Nichtkönner gutheißen ohne ernste Sorgen um die Qualität des allgemeinen Musiklebens. Die Heftigkeit der musikkritischen Abwehr ist nur ein Beweis für die schnelle schmarotzerhafte Ausbreitung der Jugendbewegung, und eine kleine Blütenlese von Schlagworten aus der „Deutschen Tonkünstler-Zeitung", der „Allgemeinen Musikzeitung" und anderen Schriften, an die Adresse von Fritz Jöde und seiner Jugendbewegung gerichtet, sei mir an dieser Stelle verziehen: „Viele unreife Gefolgsleutchen" — „polyphones Korsett" — „Heilsarmeemusik" — „Kokettieren mit mangelhafter Bildung" — „schwärmerische Sektenbildung" — „Meister der Phrase" — „Amokläufer mit dem Kindersäbel". Ein Beweis für den noch längst nicht abgeschlossenen Gärungsprozeß innerhalb der Jugendbewegung ist die seit langem bestehende Spannung zwischen den beiden Führern Fritz Jöde und Walter Hensel, die auf dem Schulmusikkongreß diskutiert wurde und zugunsten des einsichtsvolleren, gemäßigten W. Hensel ausgelegt wurde. Denn in der dritten Auflage seines Werkes: „Lied und Volk" gibt Hensel u. a. offen zu, daß die Jugendbewegung „gefährliche Irrwege" gegangen sei und daß gegen jede „Grenzüberschreitung" Verwahrung eingelegt werden müsse. Eine Anspielung auf diese bekannten Tatsachen, die in der Tat geeignet sind, Hensels Musikpolitik in versöhnendem Licht zu zeigen, wird in der „Deutschen Tonkünstlerzeitung" als ein „durchsichtiges Manöver" bezeichnet, um „einen Keil zwische Jöde und Hensel" zu treiben, während offensichtliche Mängel Jödes u. a. in die Rubrik des „Klatsches" eingeordnet werden. In diesem Zusammenhang sei lediglich als Tatsache kommentarlos festgestellt, daß derselbe „Reichsverband Deutscher Tonkünstler", der gemeinsam mit Kestenberg ohne die tätige Mitarbeit führender Berufsverbände an dem Zustandekommen des Erlasses arbeitete, nunmehr als einziger Musik-

verband ein auf gegenseitige Kollegialität und Anerkennung eingestelltes Abkommen mit der von Kestenberg protegierten Jugendbewegung getroffen hat, das beiden Teilen gegenseitige Unterstützung zusichert. Von diesem Kompromiß dürfte wohl die Jugendbewegung mehr profitieren als der Privatmusiklehrer, zumal da „die Jugendbewegung unsere (d. h. des Reichsverbandes) Arbeit braucht, wenn ein Ganzes daraus werden soll" (der 2. Vors. Maria Leo in der Tonkünstlerzeitung Nr. 433, S. 181). Die wirtschaftliche Seite der Jugendmusikbewegung dürfte noch schwererwiegende Folgen zeitigen als das rein künstlerische Problem. Die Frage des Instrumentalunterrichtes an den Singeschulen, die von einschneidender Bedeutung für die Existenz des Privatmusiklehrers ist, erscheint bis heute noch ungeklärt, trotz (absichtlich?) langwieriger Verhandlungen zwischen den berufenen Instanzen, trotz aller schönen Worte, die über die inneren Spannungen hinwegtäuschen sollen.

Wir sehen, wie das „Danaergeschenk der Politisierung" (Waltershausen) in allen Kreisen des Musiklebens Eingang gewinnt und Wurzel schlägt, deren Verzweigungen unter mancherlei Umwegen fast überall dem gleichen Endpunkt zustreben. Unsere Aufgabe ist es, das Wesen der deutschen Musikkultur von außerkünstlerischen Einflüssen frei zu halten — zum Segen der Kunst — zum Heil ihrer zukunftsfreudigen Entwicklung.

Regers „Sinfonietta"

Von Dr. Hermann Grabner, Leipzig

V. Ekstatik des Rhythmus.

(Schluß)

Es ist leicht zu begreifen, wenn dem Hörer zunächst alle diese hundertfältigen thematischen Umbildungen als eine fast bedrückende Fülle bunt nebeneinander gesetzter Einfälle erscheinen, die infolge ihrer außerordentlichen Vielgestaltigkeit in gar keiner Beziehung zueinander zu stehen scheinen, wenn man nicht die tiefe Gesetzmäßigkeit ihrer Entwicklung in dem eben dargelegten Sinne erkannt hat. Da nun außerdem dem Hörer noch zugemutet wird, diese in immer neuer Form auf ihn einstürmenden Gebilde nicht nur in zeitlicher Aufeinanderfolge, sondern auch in komplizierter kontrapunktischer Durchdringung übereinandergehäuft aufzunehmen, so ist er vor keine geringe Aufgabe gestellt, wenn er diese Musik das erstemal hört. Und doch beruhen ja diese Umbildungen, die in den einzelnen Motiven oft kaum noch Beziehungen zueinander erkennen lassen, oft nur in ganz einfachen melodischen oder rhythmischen Umstellungen. Die Umgruppierung der Bewegungselemente ist hier einer der treibenden Faktoren, für Regers Kunst besonders typisch. Eine der tiefgreifendsten Umstellungen ist z. B. die, wo die Bewegung von schwerem auf leichten Takt (oder auch umgekehrt) überspringt:



wie es uns der zweite Satz am schönsten zeigt. Hier vereinen sich alle formbildenden Kräfte, um sich der ungeheuren Macht eines dämonischen Rhythmus hinzugeben. Melodie, Artikulation und Dynamik dienen dieser einzigen Macht, diesem alles mit sich reißenden und mit unerhörtem Schwunge losstürmenden Element. Es ist ein fortwährendes Emporreißen und Niederstürzen, und im Emporreißen und Niederstürzen wieder ein Ringen dagegen. Schon mit den ersten zwei Takten scheinen die Gewalten

entfesselt zu ein; da bietet eine Synkope Halt, eine Synkope von einer derart zurückgestauten Gewalt, daß die Entladung dann umso heftiger über tolle Sprünge zu einem Höhepunkt emporflammt. Ebenso ungestüm stürzt das Ganze in sich zusammen, um dann wieder mit erneuerter Wucht aufzufahren.

Hat man schon im ersten Satz dieses beständige Auf und Nieder, dieses große Wogen als ein ganz besonderes wesentliches Moment der Regerischen Gestaltung betrachtet, so fühlt man sich hier in atemloser Beklemmung hin- und hergeworfen und in Aufschwünge und Stürze übermächtiger Dimensionen mitgerissen.

VI. Der Orchestersatz.

Bei Reger von „Instrumentation" zu sprechen, ist eigentlich nicht gut angängig. Denn hier handelt es sich nicht um Instrumentierung einer Klavierskizze, sondern um ein für Orchester entworfenes Werk, und zwar wiederum nicht für das „moderne Orchester" schlechthin, sondern für ein ganz bestimmtes Orchester, das, in seiner Zusammensetzung dem klassischen nachgebildet, in seinem Klang eben Regers Eigenart und ganz nur seiner Vorstellungswelt entsprungen ist.

Schon wenn man Regers Arbeitsweise kennt, weiß man, daß er überhaupt nicht instrumentiert hat und daß sein ganzer Orchesterstil aus seinem primärsten Schaffensaffekt hervorging. Seine Skizzen, niemandem verständlich als nur ihm allein, sind hingeworfene, flüchtige Bleistiftstriche, die nicht einmal den Umriß in seine Hauptkonturen erkennen lassen, Andeutungen eines Gerüstes, fast wesenlos wie Gedanken, die aus traumhaftem Unterbewußtsein heraufdämmern. Das sich daraus formende, wirkliche Kunstwerk ist bei ihm in allen Teilen gleichzeitig geboren, als solches unteilbar, und somit sinnlos eine Trennung in Komposition und Instrumentation. Der Orchestersatz ist ein Wesentliches, von der Ausdrucksform des ganzen Werkes Untrennbares.

Man hat diesen Orchestersatz merkwürdigerweise mit der Orgel in Verbindung gebracht und es als einen besonderen Fehler bezeichnet, er sei zu „orgelmäßig" empfunden. Die Entstehung dieser Anschauung ist leicht erklärlich: Da ja Bachs Orchesterstil wirklich von der Orgel beeinflußt ist und Reger bedeutende Orgelwerke geschaffen hat, wird auch natürlich das Rätselhafte seines Orchestersatzes auf „orgelmäßiges Instrumentieren" zurückgeführt. Diese Anschauung kann nur aus völliger Verkennung seines Orgelstiles und Orchestersatzes hervorgehen. Denn in der Sinfonietta findet sich kaum eine Stelle, die orgelähnliche Gegenüberstellung von Klanggruppen aufweist. Höchstens ist dies noch im Trio der Fall, wo tatsächlich Manualwirkungen in der Gegenüberstellung von Holzbläsern, Blechbläsern und Streichern entstehen. Sonst aber spielt Reger gewiß nicht wie Bach auf dem Orgelspieltisch seines Orchesters. Man muß im Gegenteil sagen, daß die ganze Schreibweise dem Orchester außerordentlich angepaßt ist. Die einzelnen Solostellen der Bläser zeigen eine weise Auswahl der den Instrumenten günstigsten Klanglagen, auch die Streicher sind mit großem Geschick und feinem Verständnis für Artikulation und Phrasierung gesetzt. Die Klangfarbe allerdings spielt eine ganz sekundäre Rolle und entspricht durchaus Regers Grundsatz: „Nur jenes Kunstwerk ist gut, das vollkommen farblos gespielt werden kann. Man muß zuerst zeichnen können, um zu malen." Schon damit deutet Reger an, daß es ihm in der Hauptsache gar nicht darauf ankommt, den seiner Zeit entsprechenden und allgemein anerkannten Orchesterklang zu übernehmen und sich der üblichen tonmalerischen

Manier des Wagnerepigonismus hinzugeben. Sehr schön sagt Rudolf Schulz-Dornburg: „Immer kommt mir ein Vergleich: Rembrandt hält seine typisch warm-satte, braungetönte Grundfarbe in jeder Stimmung, aus Dürers oder Grünewalds Bildern ergibt sich der klare Rückschluß auf eine stets gleicherweise aufgetragene Palette —: so nimmt sich Reger aus der unendlichen Vielseitigkeit des Klangfarbenkastens Mischungen heraus, die ihm eine Art fertiger Grundtönung werden; eben ein zurecht gebautes Instrument, aus dessen selbstgewollter Begrenzung er die letzten Mittel ziehen will."

Später hat Reger — so heißt es allgemein — durch seine Dirigiertätigkeit in der Meininger Hofkapelle „instrumentieren gelernt". Aber mir dünkt, daß gerade darum das Absolute, nur auf sich selbst gestellte Musikalische seines Orchestersatzes in den späteren Werken nicht mehr in so reiner, ursprünglicher Art vorhanden ist wie in der Sinfonietta. Gerade darum verlangt aber auch dieses Werk eine besondere Einstellung des Dirigenten, und darauf weist auch Hermann Scherchen hin, wenn er in einem Brief an den Herausgeber dieser Zeitschrift über die dirigiertechnischen Fragen dieses Werkes schreibt: „Reger bezeichnet selbst schon in der Sinfonietta außerordentlich präzis und sicher und instrumentiert aus einer durchaus eigentümlichen musikalischen Vorstellungswelt heraus durchaus eigentümlich und sicher. Nur lassen sich Prinzipien der Wiedergabe von Orchesterwerken wie z. B. der Richard Strauß' oder Gustav Mahlers nicht einfach anwenden: ist bei jenen beiden die Materialisierung so weit vorherrschend geworden, daß selbst schlechte, verständnislose Musiker das Klangbild ihrer Orchesterwerke in seiner gewollten Eindeutigkeit kaum zerstören können, so trifft gerade das für Reger nicht zu: seine äußerst sicher instrumentierten Kompositionen verlangen auch für die Deutlichmachung des Werkes stets eine nachschaffende Phantasie."

Angesichts des einheitlichen und geschlossenen Eindruckes, den das Werk bei seinen letzten Aufführungen in den Hörern hinterließ, mußten auch die früher gemachten Einwände verstummen, das Werk bedürfe einer gründlichen Uminstrumentierung, um bestehen zu können. Scherchen wendet sich auch gegen derartige Versuche: Hier dürfe kein Ton angetastet werden, wie auch auf genaueste Ausführung der in den Streichern gegebenen Bezeichnungen zu dringen sei. Einer Retusche bedürften allein nur die dynamischen Bezeichnungen, nicht im Sinne von Änderungen derselben, sondern durch „Hervorhebung der Zielpunkte", indem „die Dauer der An- und Abschwellungen verkürzt wird". Regers Crescendi und Decrescendi seien „ganz wesentliche Ausdrucksakzente; infolgedessen von ihm bei der Niederschrift auch oftmals überschätzt und in der Ausdehnung zu weitschweifig angegeben worden." Oft müsse man, wenn er in Blech und dünnem Holz dieselbe dynamische Bezeichnung angebe, diese im tragenden pedalisierenden Blech weglassen und nur im Ausklang als Diminuendo anwenden, wolle man die Klarheit des Bildes nicht völlig zerstören. „Das Wichtigste aber," so schließt Scherchen seinen Bericht, „was für Reger notwendig ist, bleibt die Forderung einer wirklich nachschöpferischen selbständigen Klangphantasie des Dirigenten, die ihn befähigt, sich aus dem bloßen Partiturbild ohne jede Gehörsvermittlung die ihm mögliche Idealvorstellung des betreffenden Werkes zu bilden, die er dann in der Probe verwirklicht."

Wertvolle Anhaltspunkte dirigiertechnischer Art gibt auch Rudolf Schulz-Dornburg im 3. Heft der „Mitteilungen der Reger-Gesellschaft". Er fordert vor allem peinlich sauberes Ausarbeiten der Streicher (die getrennt von den Bläsern zu proben sind), greift dann den von Reger in der Partitur gegebenen Vermerk bezüglich eventueller doppelter Besetzung der Holzblasinstrumente auf und gibt Vorschläge über die betreffenden

Stellen, in denen diese Verstärkung angebracht erscheint. Tiefgreifendere Retuschen verlangt er im Blech.

Das Wesentliche ist jedenfalls immer wieder die persönliche Einstellung des Dirigenten zu dieser Kunst. Nur aus diesem Einfühlungsvermögen kann eine Wiedergabe des Werkes erwachsen, die den Hörer in Kontakt mit der Vorstellungswelt des Schaffenden bringt und jenen Eingang zu den verborgenen Seelen-Mysterien im Sinne Nietzsches offenlegt. Wohlan, der Anfang ist gemacht, der Weg klar gezeichnet und die Zeit gekommen, daß Regers Sinfonietta ihren Siegeszug antrete und die Bedeutung dieses Werkes als eines der stärksten der Musikliteratur entsprechend gewürdigt werde. Wer einmal den Zugang zu diesem Werk gefunden hat, den läßt es nicht wieder los, bis er sich ihm ganz und völlig hingegeben hat.

Das Neue an Reger in seiner Gegenüberstellung zur klassischen Kunst.

Klassiker.	Reger.
Dramatisch	Episch
Homophonie vorherrschend	Polyphonie vorherrschend
Konstabilität des Themencharakters	Variabilität des Themencharakters
Prinzip der Themenzerstücklung in der Durchführung	Prinzip der thematischen Umbildung
Grundlage: Zweitakter	Gleichstellung des Ein- Zwei- und Dreitakters
Symmetrische Satzbildung	Asymmetrische Satzbildung
Gleichbleibende Rhythmik	Veränderliche Rhythmik
Zackiges Gebirge (einheitliche Höhenkontur)	Wogendes Meer (sich schneidende Wellenzüge)
Allmählicher Wandel des Ausdrucksgehaltes	Stark wechselnder Wandel des Ausdrucksgehaltes.

Die „Charakteristik der Tonarten“

Von Dr. Max Unger

Als ich im heurigen Februarheft meinen kleinen Schriftsatz über Schuberts Des-Dur-Impromptu W. 90 III und die „Charakteristik der Tonarten“ hinausschickte, ließ ich es mir nicht träumen, daß sich daran eine so umfangreiche Diskussion anknüpfen würde. Gut, daß es so gekommen. Denn sie hat meine Meinung darüber, daß der Stimmungswert der Töne und der Tonarten nur eine Einbildung, also nicht objektiv im Ton- und Tonartenklang vorhanden ist, nicht nur nicht erschüttert, sondern sogar noch bestärkt, und zwar dies deshalb, weil keiner von denen, die eine Entgegnung auf meine Zeilen gebracht haben, etwas Überzeugendes als Antwort auf meine Fragen zu sagen hat und weil sich aus ihren Entgegnungen sogar ein paar schwerwiegende Widersprüche ergeben.

Ich muß diesen Zeilen vorausschicken, daß ich hier nicht auf jeden einzelnen Gedanken und Absatz, ja nicht einmal auf jeden einzelnen Gegenschriftsatz der Herren, die meine Ansichten zu widerlegen gedachten, eingehen kann; denn das würde den Rahmen eines kurzen Aufsatzes, den die Schriftleitung der Z. f. M. von mir nur erwartet, unbedingt sprengen und zu einem kleinen Büchlein anwachsen lassen. Damit das aber nicht als eine Art Rückzug in der Angelegenheit angesehen werden möge, teile ich schon hier mit, daß ich dies Büchlein selbst

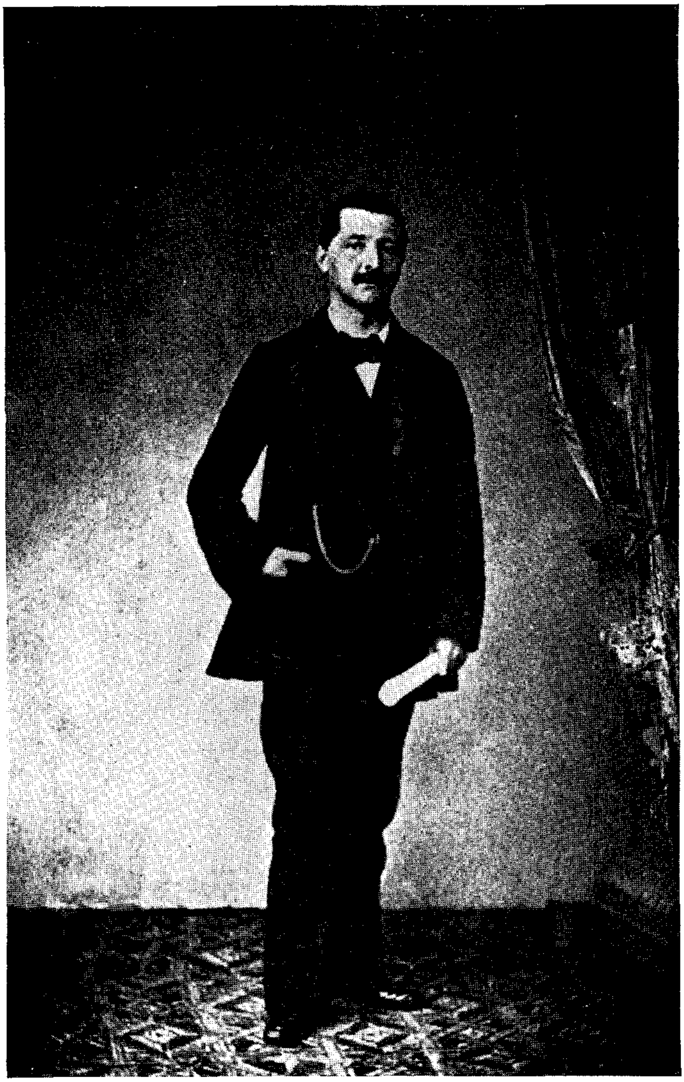
auch nächstens zu schreiben gedenke, worin dann auf etwaige wichtigere Einwände noch eingegangen werden soll. Jeden einzelnen Gedanken widerlegen zu wollen, wäre aber auch gar nicht am Platze; denn in vielen Fällen handelt es sich, von den sich innerlich völlig gleichenden Einwänden ganz abgesehen, um nur von verschiedenen Seiten angepackte gleiche Gedanken.

Der Haupteinwand gegen meine Annahme lautet etwa so: Der Existenz der „Tonartencharakteristik" ist gar nicht auf physikalischem, sondern nur auf musikalisch-gefühlsmäßigem Wege beizukommen. Wie aber, wenn man dabei zu Schlüssen kommt, die wider alle Logik, wider allen gesunden Menschenverstand sind? Und das werde ich denen, die einen solchen besitzen, beweisen, indem ich die Gegenbehauptungen ad absurdum führe; denn mein logischer Beweis ist hier kein direkter, sondern ein indirekter oder vielmehr: Ich biete gleich deren zwei.

Doch zuvor — gewiß zum Erstaunen aller meiner Entgegner — das Geständnis, daß ich ehemals, als Pennäler, als Musikstudierender und bis vor wenigen Jahren, selbst an die objektive Existenz des „Stimmungscharakters" der Tonarten geglaubt habe — aus rein musikalischen Gründen, daß mir aber bessere Erkenntnis den richtigen Weg gewiesen hat. Die Annahme der „Tonartencharakteristik" ist wahrhaftig keine so hohe Gabe, als welche sie hinzustellen beliebt wird: Neben den meisten wirklichen Musikern — ich bestreite das gar nicht — besitzt sie auch jeder Musikant (ich verstehe darunter jede Art Menschen, die die Musik geistlos betreiben), sofern er nur nach Noten spielt.

Bevor ich an meinen „indirekten Beweis" gehe, der natürlich mit den von mir S. 81/82 dieses Jahrgangs gestellten Fragen zusammenhängt, muß ich mich mit meinen Gegnern noch über einige „Voraussetzungen" einigen: Wir gehen doch wohl alle vom wirklichen, sinnlichen Klang aus, nicht wahr? Und zwar müßte es ganz gleich sein, ob wir uns temperierte oder untemperierte Tonwerkzeuge vorstellen; denn keiner der Herren hat, soweit ich sehe, behaupten wollen, daß die „Charakteristik der Tonarten" bei einem auf dem wohltemperierten Klavier gespielten Musikstücke anders beschaffen sei, denn bei einem etwa vom Streichquartett vermittelten.

Ich stelle mir nun folgende lustige Sache vor: Eine Orgel (meinetwegen auch ein Leierkasten) von temperierter Stimmung ($a' = 435$ Doppelschwingungen) ist irgendwo so aufgestellt, daß die Regierung der Manuale den Anwesenden, ausgenommen dem Organisten, unsichtbar bleibt (der Leiermann darf seinen Kasten sogar vor aller Augen in Bewegung setzen). Der Organist spielt dann ein völlig unbekanntes Stück — sagen wir in A-Dur. Nun denke ich mir etwa drei Gläubige der „Tonartencharakteristik" mit absolutem Gehör: einen aus Deutschland, je einen aus Österreich und England. Die Folge wäre, daß diesmal Österreich mit England zusammenginge und Deutschland allein stünde. Der Österreicher würde das Tonstück nämlich — da die österreichische Stimmung wie die englische fast einen halben Ton höher steht als in Deutschland — ebenso wie der Engländer als in As-Dur stehend erklären — also toncharakteristisch ganz im Gegensatz zu dem Deutschen. (Daß es nicht auf den absoluten Klang, sondern auf die wirklich gespielte Tonart, auch wenn sie nicht in der gewohnten Stimmung stehe, ankomme, klingt geradezu bezaubernd, ist aber — sehr, sehr fauler Zauber; man mache doch etwa auf einer anders als in Normalstimmung stehenden Orgel die Probe. Ein Beispiel: Kürzlich bei den Vorführungen der Silbermann-Orgel im Freiburger Dom saß ein mit völligem absoluten Gehör begabter befreundeter Organist neben mir; er hörte die Musik wirklich immer etwa einen ganzen Ton höher — denn das Werk steht sogar beinahe einen ganzen Ton höher — und er behauptete keineswegs, das gespielte C-Dur als solches zu hören, vielmehr sei es ihm zum Stiefelausziehen, die ihm bekannten großen Bachwerke immer einen ganzen Ton höher hören zu müssen. Auf die „Toncharakteristik" sind wir freilich gar nicht erst eingegangen; denn er war schon vor den Orgelvorträgen von mir völlig überzeugt worden, worauf sie beruhe. Logisch denkende Menschen werden gerade auch in der Tatsache, daß sich Leute mit absolutem Gehör erst nach und nach an ihnen ungewöhnliche Stimmungen gewöhnen müssen, einen Beweis gegen die in Frage stehende Unterschiedlichkeit der Tonartenstimmungswerte finden; der Hinweis verschiedener Entgegner auf diese Notwendigkeit zeigt nur, wie unsicher sie sich gerade auch in dieser Angelegenheit fühlen. — Ich möchte nun selbst noch



Anton Bruckner

in jüngeren Jahren



Rudolf Kattnigg

zaubern, indem ich mir etwa fünf Geister aus der Bachzeit heraufbeschwöre, die einst an fünf verschieden gestimmten Orgeln gesessen; es ist todsicher: jeder würde jenes A-Dur anders hören als die andern, jeder der Tonart einen anderen Charakter verleihen wollen. Ich sehe die fünf Geister vor mir, um die „Tonartencharakteristik" trotz gleichen Klanges ein Zankquintett anstimmend wie das der fünf Juden in der Salome.

Man stelle sich nun den Versuch nicht mit Tonarten, sondern mit einzelnen Tönen vor, denen nach verschiedenen Behauptungen meiner Gegner gleichfalls bestimmte Stimmungswerte innewohnen sollen: Es ist geradezu kindisch, sich denken zu wollen, ein einzelnes a′ würde auch von den Engländern als a′ gehört.

Da wir einmal bei den temperierten Instrumenten sind, komme ich gleich noch auf einen zweiten „indirekten" Beweis gegen die „Tonartencharakteristik". Ich führe eine Stelle aus Tetzels Entgegnung, die ihn klipp und klar enthält, wörtlich an: „Natürlich kommt aus dem Klavier oder der Orgel kein verschiedener Klangcharakter[1]), je nachdem ein Stück in Cis-Dur oder in Des-Dur geschrieben auf dem Notenpult steht! Aber die ganze Sache appelliert ja an die Empfindung und Phantasie des Höherbegabten! Da wir infolge der Beziehung zur Zentraltonart C-Dur und infolge der beschriebenen Verschärfung oder Milderung von Quinte zu Quinte die eigenartige Gesamtempfindung in die zunächst akustisch indifferente Wirkung hineintragen, so versagt dieses subjektive Erlebnis auch bei enharmonischen Tonarten und selbst Einzeltönen (!!) nicht. „An den Frühling" von Grieg in Ges-Dur, „Mondnacht" von Schumann in Cis-Dur wären Widersprüche in sich! Sonderbarerweise ist die Originaltonart der „Mondnacht" E-Dur, während das Des-Dur der Ausgabe für die Mittelstimme der Naturstimmung einer „Mondnacht" ungleich besser entspricht! . . ." Der erste Satz stimmt aufs Haar: Es gibt keinen verschiedenen Klangcharakter auf dem temperierten Klavier zwischen Cis-Dur und Des-Dur. Was aber weiter folgt, ist zum größten Teil — mit Ausnahme etwa des letzten Satzes — konstruiert. Die Heranziehung einer Zentraltonart C-Dur (oder A-Moll, in Anlehnung an H. Stephanis Buch „Der Charakter der Tonarten"?) kann für unsere Frage nicht logisch begründet werden. Was aber Tetzel über das originale E-Dur und das nicht originale Des-Dur der „Mondnacht" sagt, stimmt in gewissem Grade. (Also ich selbst ein Verteidiger der Tonartenstimmungswerte? . . . Abwarten!!) Noch überzeugender zwei andere Beispiele: Die beiden bekannten Etuden in Ges-Dur von Chopin würde jeder unvoreingenommene Hörer, der sie noch nicht kennte, nicht in Ges-Dur, sondern in Fis-Dur gesetzt denken. (Also schon wieder die „Charakteristik" der Tonarten unterstrichen? . . . Nochmals abwarten!!)

Daß die Tonartencharakteristik nicht objektiv vorhanden ist, läßt sich schließlich auch „direkt" nachweisen; doch ist die Beweisführung viel schwieriger als die oben mitgeteilte „indirekte". Ich weiß den Weg dahin, doch sei er an dieser Stelle, lediglich aus Raumrücksichten, nicht mitgeteilt.

Wie aber ist es überhaupt zur Annahme einer „Toncharakteristik" unter der Musikerschaft gekommen? Ich bekenne gern, daß ich über die Zeit ihrer Entstehung nicht ganz genau unterrichtet bin, aber das eine weiß ich, daß sie sich erst nach und nach mit der Entstehung des gesamten Zirkels der modernen Tonarten im Dur- und Mollgeschlecht herausgebildet haben kann.

Die Tonartencharakteristik ist eine Sinnestäuschung, und zwar eine durch das Gesicht bedingte. Hätten wir kein Notenbild, so hätten wir ganz gewiß auch den Begriff der „Toncharakteristik" nicht (man wird freilich auch noch einige andere Dinge dafür mit in Betracht ziehen müssen: z. B. die Vorstellung der Obertasten auf den Tasteninstrumenten, die der Versetzungszeichen schon an sich, die Begriffe der Dominanten u. a., aber im wesentlichen kommt es auf das Notenbild an). Nur nach dem Gehör, ohne Noten spielende Geiger — die meisten Zigeunermusiker sind das — haben bestimmt keine Vorstellung von einer besonderen „Charakteristik" der von ihnen vermittelten Klänge. Das müßte aber unbedingt der Fall sein, wenn die „Tonartencharakteristik" an den Klang, nicht nur an das Notenbild und sonstigen technischen oder Vorstellungsapparat gebunden wäre.

[1]) Von mir gesperrt. M. U.

Um nicht falsch verstanden zu werden: Es fällt mir gar nicht ein, die Vorstellung eines unrealen „Tonartencharakters“ bekämpfen zu wollen. Ich gebe sogar zu, daß viele Tondichter bestimmte Themen am natürlichsten in bestimmten Tonarten erfunden haben. Aber gewiß mindestens so oft, wie die Art der Notierung dem wirklichen inneren Charakter der Melodien in den Werken unserer Meister entspricht, ist das Gegenteil festzustellen. Tetzel hat oben mit der „Mondnacht“, ich mit den beiden Ges-Dur-Etuden Chopins (in Sechzehnteltriolen und in Sechzehnteln) Beispiele gegeben. Was ist der Grund, daß Chopin sie so „falsch“ niedergeschrieben hat: einfach, weil er als Melancholiker den B-Tonarten besonders geneigt war (in jedem anderen Falle wird natürlich kein Schuh daraus).

Von all diesen Erwägungen aus lassen sich alle logischen Widersprüche und Unsicherheiten, soweit sie unmittelbar mit der Frage zusammenhängen, in den Entgegnungen lösen und richtig stellen. Während diese Entgegnungen eine ganze Reihe solcher und anderer logischer Fehler aufweisen, wird es unmöglich sein, „mein System“ grober Irrtümer oder Widersprüche zu zeihen.

Aber ich muß doch außer den schon angeführten noch ein paar der gröbsten Denkfehler in den verschiedenen Entgegnungen feststellen — nur ganz wenige: Das Unlogischste von allen bringt Albert Wellek in seinem Schriftsatze vor. Ich muß ihm ganz allgemein zuerst zum Vorwurf machen, daß er weniger über die ganze Frage denn um sie herum redet. Auch in der Angelegenheit des „schönen Klavieranschlages“ war das der Fall. Nun sehe ich schon Herrn Wellek wieder mit Steinen nach mir werfen, weil ich immer ohne einen einzigen Gegengrund nur Behauptungen aufstelle. Aber erstens habe ich hier keinen Platz dazu, auch auf diese Sache näher einzugehen, und zweitens habe ich mich schon dreimal für Tetzels wissenschaftlich bewiesene These öffentlich eingesetzt: das erstemal schon kurz vor dem Kriege in dieser Neuen Zeitschrift für Musik, die anderen beiden Male ein paar Jahre nach dem Kriege im Auftakt (Prag) und in den Schweizerischen Musikpädagogischen Blättern. Herr Wellek kann überzeugt sein, daß er mit seinen Erwiderungen in der ganzen Angelegenheit nur noch ein wenig gegen die Wahrheit der Tetzelschen Anschauungen angebremst hat; sie ist aber, wie auch die verschiedenen Aufsätze im „Klavierlehrer“ — auch kurz vor dem Kriege — gelehrt haben, nicht mehr aufzuhalten. Außerordentlich belustigt hat mich übrigens die Behauptung Ambrosius' (S. 338), man könne im Rundfunk „bei zwei oder mehreren verschiedenen Klavierspielern unter gleichen Bedingungen absolut verschiedene Anschlagsarten“ unterscheiden. Donnerwetter!! Da das Bild vom Graswachsensehen bei einer Hörangelegenheit nicht gut anzuwenden ist, wollen wir lieber sagen: Dieser Tausendsassa hört die Flöhe niesen[1]). — Und außerdem hat er mit seiner Behauptung bewiesen, daß er noch gar nicht in den Sinn der Sache eingedrungen ist.

Im übrigen ein paar Widersprüche Welleks sich selbst und anderen Vertretern der „Toncharakteristik“ gegenüber. Da ist wieder der Anfang sehr lustig: Während es bei Stephani ungefähr heißt, daß über den „Stimmungswert“ der Tonarten wenigstens einigermaßen Übereinstimmung zu erzielen sei, so daß eine gewisse Allgemeingültigkeit angenommen werden könne, streitet Wellek den durch Töne oder Tonarten geweckten Empfindungen die Allgemeingültigkeit ab, und merkt nicht einmal, daß er sich dabei, wenigstens in diesem Hauptpunkte, auf meiner Seite befindet. Natürlich ist für mich Grün immer wieder nur Grün und A-Dur immer wieder nur A-Dur (aber auf dem Papier mit drei Kreuzen und gehörterweise, solange die Pariser Stimmung gilt, bei einem $a' = 435$ Doppelschwingungen). In dem auf der Mitte von S. 268 beginnenden Absatze verwechselt Wellek sodann ganz offenbar „Ton-“ und „Tonartencharakter“ mit dem relativen Klang der Töne untereinander. Über das Kapitel „Absolutes Gehör“ könnte ich noch sehr viel Merkwürdiges erzählen, da ich vor einigen Jahren durch Rundschreiben

---

[1]) Anmerkung der Schriftleitung: Nur wenigstens hierzu eine Bemerkung. Dr. Unger scheint den Rundfunk nicht aus eigener Erfahrung zu kennen, denn was Ambrosius sagte, wird jeder erfahrene musikalische Rundfunkhörer bestätigen. Man kann je nachdem verschiedene Rundfunk-Klavierspieler nach dem ersten Takt und zwar untrüglich erkennen, was bei normalem Hören kaum dem allerfeinsten inneren und äußeren Musikerohr möglich wäre.

festgestellt habe, wieviele namhafte Musiker jene Fähigkeiten nicht besitzen — ich verrate hier vorläufig nur, daß es mindestens der fünfte Teil ist und sich darunter mehrere Namen von hellem Klang befinden; natürlich ist meine Rechnung viel eher zu niedrig als zu hoch, denn es gibt Musiker, die sich mit dem Eingeständnis des Fehlens jener Eigenschaft etwas zu vergeben glauben. Hier auch nur so wenig über diese Frage.

Aus den Ausführungen von Hermann Ambrosius, der im ganzen klarer vorgeht als Wellek, aber dennoch durch alte Vorurteile gebunden ist, geht mich die Behauptung am meisten an, daß die Werke aus früherer Zeit eigentlich in unsere jetzige Stimmung transponiert werden müßten. Das ist in gewissem Sinne logisch zu nennen; der absolute Klang, wie ihn die Alten gewollt haben, wäre dann erreicht. Leider aber würde er dennoch verändert werden; denn die Wirkung wäre auf den allermeisten Instrumenten aus technischen Gründen doch eine andere. Dafür nur ein Beispiel: Die Streichinstrumente klingen bei Transposition eines Stückes in eine andere Tonart — schon wegen der leeren Saiten — ganz anders als in der ursprünglichen. Das einzig Richtige wäre, sich lauter „historisch" eingestimmte Instrumente anzuschaffen. Dafür wird aber, der hohen Kosten halber, schwerlich ein Orchester zu haben sein . . . und außerdem ist es, wenigstens für mich, wegen meiner Stellung zum „Stimmungswerte" der Tonarten, wenig belangvoll, ob ein Stück einen halben Ton höher oder tiefer steht. Noch will ich betonen, daß Ambrosius recht hat, für den „Tonartencharakter" die absolute Tonhöhe, die andere dafür ablehnen, in Anspruch zu nehmen. Er gibt damit nur zu, daß unsere heutigen Aufführungen klassischer Tonwerke „toncharakteristisch" falsch sind. Hier also auch wieder ein Widerspruch gegen die andern. Also sie verstricken sich in ihre eigenen Netze und wissen nicht wie, oder wollen es nicht wissen.

Soviel für heute. Das eine weiß ich bestimmt: Mir sind in meiner musikalischen und logischen Deutung der Frage keine schwerwiegenden Widersprüche nachzuweisen. Aber die Verteidiger der realen Existenz der behandelten Charakteristik nehmen aus dem Gefühle ihrer Unsicherheit heraus ihre Zuflucht zu verdunkelter unklarer Darstellungsweise, und ihre „Nachweise" bleiben ungenügend, oder sie verzichten ganz auf solche, indem sie bequem und hochmütig die „innere Erfahrung" vorschieben. Ich habe diese also auch gehabt, bin aber auch eines Besseren belehrt.

Ich bemerke zum Schlusse noch, daß es mir im Laufe kurzer mündlicher Auseinandersetzungen gelungen ist, logisch denkende Musiker, die vorher gegenteiliger Meinung waren — auch solche von Namen —, in der Angelegenheit völlig umzustimmen. Wenn es mir mit diesen Zeilen gelungen sein sollte, auch wenigstens bei einzelnen anderen dafür Verständnis zu finden, sollte es mich freuen. Gegenwärtig sind freilich der Hemmschuh der Gewohnheit und die Überraschung noch der Feind des Neuen. Womit ich nicht behauptet haben will, daß alles, was ich vorgebracht, in der Tat völlig neu sei. In der Hauptsache ist das nur die bestimmte Formulierung, daß die „Tonartencharakteristik" in erster Linie vom Notenbild herzuleiten sei.

Anmerkung der Schriftleitung: So weit Dr. Unger. Nun, das nächste Mal werden wir zu der Frage ebenfalls Stellung nehmen und zwar von jenem Standpunkt aus, der allein künstlerische Geltungskraft beanspruchen darf.

Eine kleine Episode aus meinen Ferien

Von Staatskapellmeister Kurt Striegler, Dresden

Durch eine Einladung meines Freundes, des Cellisten Professor Walter Fiedler, hatte ich das Vergnügen in Szeged, der zweitgrößten im Herzen Ungarns am Einfluß der Maros in die Theiss gelegenen Stadt, einen Teil meiner Ferien zu verleben. Mein Name war in Szeged durch Aufführungen meiner Kammersinfonie und anderer Werke schon bekannt und infolgedessen meine Aufnahme in der Gesellschaft überaus freundlich. Es ist erstaunlich, wie die vor reichlich dreißig Jahren durch Überflutung vollständig zerstörte Stadt infolge eines großzügigen Wiederaufbauplanes neu erstanden ist, und welch reges Leben sich dort entwickelt. Trotzdem Szeged vorläufig noch eine Kleinstadt ist, hat es sich zum eigentlichen wirtschaftlichen Zentrum Ungarns emporgeschwungen und trägt dabei den Stempel echten, unverfälschten Magyarentums. Hier kommen die Bauern von den viele Kilometer weit entfernt liegenden Tanyas und bieten ihre Waren feil. Da sieht man auf dem Markte echt ungarische Vollblutpferde zwischen Tausenden von Hühnern, Enten und Gänsen; da liegen die feinsten Strick- und Webwaren zwischen Unmengen Säcken von Paprika; da kommen die Zigeuner handeln, betteln, und spielen an allen Ecken ihre eigenartigen Weisen. Das ist ein zaubervoll wunderliches Bild, an dessen Buntheit und Frische man sich nicht sattsehen kann.

Natürlich war für mich das Interessanteste, die Zigeuner musizieren zu hören. Allabendlich suchte ich sie auf, um die Art ihres Musizierens kennen zu lernen und ihre Weisen zu studieren. Alle Zigeuner im Orchester sind Musikanten, richtige Vollblutmusikanten! Vor allen Dingen der Zigeunerprimás, der unumschränkte Führer des Orchesters. Es ist interessant, zu beobachten, wie jeder Primás die Musik verschieden, jeder individuell auffaßt. Ein jeder improvisiert, variiert, umrankt die Melodien mit Läufen und Trillerchen, belebt sie durch Beschleunigen und Dehnungen auf seine eigene, ganz persönliche Art. Zum Primás gesellt sich in erster Linie der begleitende Cymbalist. Dieser scheint mir in musikalischer Beziehung der am meisten Gebildete zu sein; er scheint theoretische Studien betrieben zu haben und für das Satztechnische der Zigeunermusiken verantwortlich zu sein. Er ist das belebende Element in der Begleitung, er bringt Farbe, Licht und Schatten in den Klangkörper des Orchesters, er beherrscht alle anderen Instrumentalisten und hält sie im Banne seiner Fantasie und seiner Improvisation. Zweite Geige, Bratsche, Kontrabaß, Klarinette und evtl. Cello treten in der Funktion hinter den beiden Erstgenannten zurück. Höchstens der Klarinettist spielt hie und da einige improvisierende Floskeln, die angenehm und zierlich das Musikstück umranken, und der Kontrabassist versucht manchmal, durch etwas merkwürdig eigenwillige Bässe die eigenartige Melancholie des zigeunerischen „Lazán“ zu beleben.

„Lazán“ ist der allgemein bekannte Ausdruck für den langsamen Teil des stets zweiteiligen Musikstückes der Zigeuner. Es klingt ein eigenartiges Sehnen durch diese einsamen Melodiefolgen: wie ein Sehnen nach Freiheit, nach Fruchtbarkeit, nach Frieden und Ruhe. Und plötzlich beginnt's vollständig unvermittelt im Czardas mit einer Leidenschaft, einem Übermut, einer Tollheit und Lebensfreude und steigert sich in bacchantischen Rhythmen zu einer Ausgelassenheit, die keine Grenzen kennt. Unwillkürlich klopft man mit den Fingern den Takt dazu und bewegt seine von der enormen Tageshitze schlaff gewordenen Glieder im Rhythmus der feurigen Klänge. Die Augen schauen angeregt und freudig umher und glänzen vor Wonne im Gefühl echter Lebensfreude. Der Kulturmensch ist vollständig von dieser musikalischen Naturgewalt gebannt, die zwar gesetzlos und fast ohne jede Kultur, aber echt musikantisch in schrankenloser Leidenschaft und monumentaler Ursprünglichkeit vorüberrauscht.

In mir wurde der Wunsch rege, mich davon zu überzeugen, ob die Zigeuner imstande sind, eine ihnen unbekannte Melodie sofort aufzunehmen und durch Erweiterungen und Varianten zu einem ganzen Musikstück zu improvisieren. Ich schrieb zu diesem Zwecke nach Zigeunerart ein ruhiges Thema „Lazán“ und einen Czardas nieder, in der melodischen Linie ein wenig geschwungener als die gehörten Weisen, und ging mit diesen beiden Themen am folgenden Abend hausieren. Mein Freund Fiedler spielte den Dolmetscher.

Wir hatten jedoch bei den Zigeunerprimás wenig Glück mit unserem Vorhaben. Der eine lehnte, ohne die Noten überhaupt anzusehen, kopfschüttelnd ab, der andere meinte, daß die Themen nicht genug zigeunerisch (ungarisch) seien, dem dritten waren sie wieder zu kompliziert. Ich glaubte schon, meinen Versuch als gescheitert ansehen zu müssen, als wir im Lokal „Der Prophet" eine neunköpfige Zigeunerkapelle fanden, deren Primás mit geschlossenem Auge, ganz aus dem Inneren heraus, sich selbst gebend, seine Melodie spielte und uns für unser Vorhaben neue Hoffnungen erwecken ließ. Immer und immer wieder baten wir den Primás, vor unserem Tische zu spielen, und jedesmal empfanden wir das gleiche, echt musikantische Erleben dieses Zigeuners. Durch unser Lob stolz gemacht, brachte er ein Buch herbei, in dem unter den berühmtesten Zigeunerprimás auch sein Name und Bild zu finden waren. Wir wußten seinen Ehrgeiz immer mehr zu reizen, ehe wir mit unserem Anliegen an ihn herantraten und ihm meine Themen überreichten. Der Primás besah sich das Notenblatt, ich sang ihm die Melodie vor, er versuchte sofort mitzugeigen, der Cymbalist und der Bratscher ließen auch einige Töne und Akkorde dazu erklingen, und im stolzen Gefühl seines Könnens versprach er uns, die Melodien am folgenden Tage als ganzes Musikstück vorzuspielen. Ich war auf den Ausgang dieses Exempels gespannter als die gesamten Fiedelbögen der Zigeunerkapelle. Am Nachmittag des folgenden Tages gingen wir zufällig an dem „Propheten" vorbei und sahen zu unserer Freude, wie die Zigeuner um einen Tisch herumsaßen und meine Themen probierten. Des Abends setzten wir uns erwartungsvoll bei einem Glase ungarischen Weines im „Propheten" nieder und taten, als ob wir die Zigeunerkapelle gar nicht beachteten. Da erhob der Zigeunerprimás Czutor Dezsö stolz seine Fiedel und begann meine Melodien. Wieder mit geschlossenem Auge stand er da und träumte eine nicht endenwollende Weise. Er spielte mit einer unglaublichen Wärme und Leidenschaft und sang, immer weiter improvisierend, eigenes Erleben, hier beschleunigend, da zurückhaltend, durch eingeworfene Figuren und Floskeln umrankend, seine reiche Fantasie unbekümmert spielen lassend! Der zweite Geiger und Bratscher belebten mit gesundem musikalischen Gefühle das Ganze durch kleine Imitationen. Der Klarinettist unterstützte mit Geschmack den Primás in der Melodieführung; der Kontrabassist versuchte ebenfalls, meistens am Ende einer Phrase, durch Übernahme eines kurzen Motivs die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, und der Cymbalist gab durch kühne und ausgelassene, virtuos eingeworfene Tonleitern und Akkordarpeggien seiner Musizierfreude Ausdruck. Es war ein Erlebnis von ganz eigenartigem Reize, wie sich das Stück aus diesem kleinen Lazán-Thema von Takt zu Takt bildete und wie jeder einzelne dieser Zigeuner sich in das Gesamtmusizieren einstellte. Und als gar mein armseliges Czardas-Thema zu einem rauschenden und fortreißenden Musikstück erstand, da jubelte es in mir, und ich freute mich immer und immer wieder an dieser echt musikantischen Darbietung . . . Daß dieser wohlgelungene Versuch am Ende durch etliche Flaschen feurigen Ungarweines gefeiert wurde, wird ein jeder als gerecht empfinden, der sich an solchen Musik-Geburten erfreuen kann.

Unterrichtswesen

Hilfsmittel des Musikunterrichtes: Die Schallplatte

In steigendem Maße bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß der Musikunterricht jeder Art in der Schallplatte ein unentbehrliches Hilfsmittel hat[1]). Soll der Schüler größere Orchester- und Chorformen auffassen lernen, soll er die Klangfarben der Instrumente kennen lernen, soll er in Werke der verschiedensten Zeiten und Stile eingeführt werden, so ist dazu eine Vorführung in originaler Ausführung unerläßlich. Vor der Übermittlung durch Radio, die für manche Zwecke ebenfalls in Betracht kommt, bietet die Schall-

[1]) Als wohl erster hat hierauf und zwar mit allem Nachdruck Musikdirektor Fritz Sporn in unsrer Zeitschrift (Novemberheft 1925) hingewiesen, in dem Artikel: Das Grammophon im modernen Musikunterricht.

platte im wesentlichen zwei Vorteile in der unterrichtlichen Verwendung: Einmal kann jederzeit das durch den Gang des Unterrichts notwendige Werk aufgelegt werden; dann ermöglicht die Schallplatte eine mehrfache Wiederholung einzelner Stellen in immer gleicher Ausführung, was für eingehende Besprechungen notwendig ist. Es ist schon aus dem Gesagten klar, daß zur Wiedergabe durch die Schallplatte hauptsächlich solche Stücke in Betracht kommen, die von Lehrer und Schüler nicht ausgeführt werden können. Auf die Methode der Durchnahme im Schulmusikunterricht und die dort brauchbaren Aufnahmen kann hier nicht näher eingegangen werden. Seit längerer Zeit berichte ich darüber in der „Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege". Diese Reihe wird fortgesetzt; eine stark vermehrte Sammlung der bisherigen Aufsätze in Buchform erscheint in Kürze im „Schulmusik-Verlag, Berlin".

Über den Bereich der Unterrichtsstunde hinaus wird besonders in mittleren Städten und ländlichen Gemeinden die Schallplatte von Bedeutung. Bietet sie doch dem Lehrer die Möglichkeit der Fortbildung und des Studiums solcher Werke, deren Wiedergabe im Klavierauszug technisch und klanglich unmöglich ist. Förderung der musikalisch begabten Schüler, Ausschmückung von Schulfeiern und Elternabenden in Verbindung mit Vorträgen von Schülern und Lehrern gestatten weitgehende Möglichkeiten der Anwendung.

Zweifellos in noch viel zu geringem Maße benutzen Konservatorien und musikalische Fachschulen die Schallplatte. Wieviel eindringlicher und leichter würde die Arbeit des angehenden Dirigenten werden, wenn er mit dem Studium der Partitur das Hören der Schallplatte verbindet. Richtunggebend für seine ganze Entwicklung könnte der Vergleich verschiedener Auffassung desselben Tonstücks durch mehrere Dirigenten werden. Man vergleiche so z. B. die verschiedenen Aufnahmen der Beethovenschen Sinfonien unter der Direktion von A. Coates (Electrola), Weissmann und E. Mörike (Parlophon), Klemperer-Nikisch-Fried-Pfitzner u. a. (Deutsche Grammophon-Ges.). Ganz ähnliches gilt für den angehenden Sänger. Die bedeutendsten Werke der Gesangsliteratur sind mehrfach auf der Platte vertreten. Die Bedeutung des Textes, dessen Verständlichkeit leider nicht nur auf der Platte häufig viel zu wünschen übrig läßt, wird ihm dabei besonders klar. Ich verweise hier auf einige neue Liedplatten des Schulmusik-Verlages, welche der Komposition eine Deklamation des Textes vorangehen lassen. Aufnahmen wie die der Violin-Konzerte von Mozart, Beethoven und Mendelssohn gespielt von Kreisler (Electrola) dürften an keiner Musikschule fehlen; sie geben dem ernsthaften Schüler einen gewaltigen Ansporn und ermöglichen über das einmalige Anhören hinaus die Möglichkeit des genauen Studiums aller Einzelheiten. Ich glaube kaum, daß durch die Vorführung derartiger Musterleistungen die Autorität des eigenen Lehrers irgend eine Gefahr läuft. Auch das schwierige Gebiet der Kammermusik kann durch eine vorhergehende Vorführung des gewählten Werkes erheblich erleichtert werden. Ich nenne da die vollständigen Aufnahmen von Beethovens op. 18 und op. 127 (Electrola), Schuberts D-Moll-Quartett (Parlophon), Mozarts Bläser-Serenade in C-Moll (Schulmusik-Verlag).

Schließlich kann auch der musikgeschichtliche Unterricht, besonders an Seminaren, welche auf die Privatmusiklehrer-Prüfung vorbereiten, der Schallplatte kaum entraten. Ist es doch so möglich, eine Reihe wichtiger Werke vorzuführen neben den landläufigen, die aus irgendeinem Grunde im Konzertsaal selten oder nie auftauchen. Ich nenne da als ein Beispiel die Aufnahme von Beethovens op. 91 „Wellingtons Sieg" und verweise auf meinen Aufsatz „Stilkundliche Bemerkungen zu Beethovens op. 91", der unter dem Einfluß dieser Platte entstand („Neue Musikzeitung", Jahrgang 1927, Heft 23).

Ich glaube nicht, daß die richtige Verwendung der Schallplatte im Unterricht aller Art das eigene Musizieren beeinträchtigen wird. Neben der Stärkung des musikalischen Auffassungsvermögens wird sie, wie jedes gute Vorbild, ein nicht zu unterschätzender Ansporn zur Vervollkommnung der eigenen Leistungen sein. Dr. Paul Mies-Köln.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Der Berliner Konzertwinter begann nach einem musiklosen Sommer für den Kritiker unter einigermaßen beunruhigenden Aspekten. Oder ist es etwa nicht beunruhigend, wenn eine Überschwemmung von praeter propter 50 bis 60 Sinfoniekonzerten droht? Neben den Philharmonischen Konzerten unter Dr. Wilhelm Furtwängler und den 10 Staatsoperkonzerten unter Erich Kleiber ist eine Serie von weiteren Konzerten der Staatsoper unter Otto Klemperer angekündigt, von den Zyklen Bruno Walters, E. Bohnkes und H. Ungers und einer Anzahl von sinfonischen Einzelkonzerten (Schuricht, Fried, Werner Wolff und anderen) ganz zu schweigen. Dazu kommen die Konzerte der Brucknergemeinde und in Aussicht gestellte Orchesterkonzerte der Rundfunk-Sendegesellschaft. (Die letzteren sollen unentgeltlich stattfinden.)

Man wird abwarten müssen, inwieweit dieser sinfonische Platzregen einen aufnahmefähigen Boden findet. Insbesondere sind 20 Sinfoniekonzerte der Staatsoper, eine Zahl, die angesichts der Vergrößerung des Staatsopernorchesters mit Rücksichten auf den Orchesterpensionsfonds begründet wird und die zugleich auf das Konto der Rivalität zwischen den beiden ehrgeizigen Generalmusikdirektoren der Staatsoper, Kleiber und Klemperer, zu buchen sein dürfte, des Guten entschieden zuviel!

Wie üblich, besann sich Berlin, nachdem es, seinen im Grunde nüchternen Charakter wieder einmal zur Genüge offenbarend, im Sommer Schauplatz des denkbar ödesten Amüsierbetriebs gewesen war, in den Septemberwochen darauf, daß es so etwas wie kulturelle Verpflichtungen auf dem Gebiet der Musik gibt.

Sehen wir von dem einleitenden Titta Ruffo-Konzert in der Philharmonie ab, dem als Ausschlachtung der Sensationslust weniger künstlerische, als modische Bedeutung beizumessen war, so begannen die ernsten Veranstaltungen mit einem Bach-Abend Wilhelm Kempffs im renovierten Blüthnersaal (der übrigens von nun an den Namen Bach-Saal führen wird). Auch dieses Mal bewies der Künstler an der durch neue Register bereicherten Walker-Orgel und am Bechsteinflügel, daß er in der Welt des Meisters wie kaum ein zweiter heimisch ist, wobei er es allerdings gelegentlich nicht verschmäht, seinen Vortrag durch ein betontes „wie ich es auffasse" zu würzen.

Wir gleiten an dem ersten Sinfoniekonzert des Berliner Sinfonieorchesters unter Emil Bohnke, das den strebsamen Dirigenten mehr als temperamentvollen, als ausgesprochen geistigen Ausdeuter der Brahmsschen C-Moll-Sinfonie sah, vorbei und in den sinfonischen Malstrom hinein. Wir erleben das Vorüberrauschen des ersten Sinfonieabends der Kapelle der Staatsoper unter Otto Klemperer, dem neuen Dirigiergewaltigen. Es strahlt von Klemperers musikbesessener Persönlichkeit eine starke Suggestionskraft auf das Orchester aus. Die Wiedergabe der Ouvertüre aus Bachs bekannter D-Dur-Suite zeigte — gleiches gilt von Gavotte, Bourré und Gigue — eine fast fanatische Energie des Rhythmus und wuchtende Größe der Gestaltung, die aber von einer gewissen Starrheit nicht frei war. Machte sich hier eine Übertreibung des Imperatorischen fühlbar, so war der langsame Satz (Air) so sehr alles Gefühlsmäßigen entkleidet, daß er fast ausdruckslos wirkte, eine Überspannung des Prinzips der „Entromantisierung", die ebenso die im übrigen vortreffliche und stilvolle Wiedergabe des Mozartschen D-Moll-Konzerts durch Artur Schnabel beherrschte. Die berechtigte Scheu vor einem Zuviel im Empfindungsausdruck hat hier zu dem Extrem geführt, sein natürliches Recht einigermaßen zu verkümmern. Den Abschluß des Konzertes bildete die wirkungsvolle erste Berliner Aufführung der Sinfonietta von Janacek, dem Komponisten der „Jenufa", eines auf nationalem Boden erwachsenen, infolge der Verwendung von nicht weniger als 12 Trompeten klangprächtigen Orchesterwerks von fünf Sätzen, das keine sinfonische Gestaltung in unserem Sinne versucht, sondern eine Folge knapper Sätze von volkstümlicher Prägung bringt, die mehr durch elementare Primitivität als durch Durchgeistigung der Form wirken.

Noch sei eines merkwürdigen Konzertes gedacht, das Kammermusikwerke vereinigte, die auf Anregung der amerikanischen Mäzenatin Mrs. Elizabeth Sprague-Coolidge geschrieben und ihr gewidmet sind. In diesen buntscheckigen Kranz von Widmungen (an welchen auch Ernest Bloch und Artur Bliß unerfreulicherweise beteiligt waren) war neben liebenswürdigen Kindern Floras (Ottorino Respighis „Trittico Botticelliano", La primavera, L'adorazione dei Magi und La nascita de Venere) ein kakteenartiges, stachlichtes Gestrüpp von künstlichen und mißfarbenen Gräsern und Blumen eingeflochten. (Arnold Schönbergs Streichquartett op. 30, im Jahre des Unheils 1927 entstanden). Schroffere Gegensätze sind schwerlich zu finden. Dort, bei dem preußischen „Kompositionsmeister" ein mühsam konstruiertes, quälerisches „Musizieren" (musica a non musicando), das, eine Ausgeburt verbissener Verstiegenheit, die krasseste Peinigung der Ohren mit dreiviertelstündiger bleierner Langeweile glücklich vereinigt, hier, bei dem quicklebendigen, naturfrohen Italiener, ein von keiner Reflexion belastetes, der Welt zugewandtes, natürliches Musikantentum. Es muß denn auch betont werden, daß — Respekt vor Respighi! — Herr Ottorino der einzige unter den Komponisten dieses Abends ist, der, ein geschworener Feind jeder Spekulation, seinem gesunden Instinkt zu folgen wagt. Er zieht — muß denn immer „Bedeutendes" und „Neues" komponiert werden? — ein unbekümmertes, farbenfreudiges Musikantentum einem unfruchtbaren Experimentieren vor. Und er hat tausendmal recht!

Wir verlassen für dieses Mal das in immer stärkeren Strömen aufrauschende Konzertleben, um uns den ersten Opernereignissen dieses Herbstes zuzuwenden. Während das staatliche Opernhaus Unter den Linden, noch immer in einem Umbau von wahrhaft ungeheuerlicher Kostspieligkeit begriffen, feiern muß und im staatlichen Opernhaus am Platz der Republik Busonis „Faust" vorbereitet wird, hat sich die Städtische Oper angesichts der Unergiebigkeit der gegenwärtigen Opernproduktion mit anerkennenswerter Hingabe bemüht, wertvolle ältere Opern für die heutige Bühne zu retten.

Der Versuch, Cherubinis 127 Jahre alten „Wasserträger" unserem Spielplan wieder einzuverleiben, liegt nahe genug. Handelt es sich doch um das Werk, das den Ruhm Cherubinis in Deutschland seinerzeit begründet hat, ja um eine Lieblingsoper des damaligen Publikums. (Den Text des „Wasserträgers" hat bekanntlich kein geringerer als Goethe für vorbildlich erklärt!) Uns Heutigen wird es — das ergab sich aus der mit Sorgfalt vorbereiteten Aufführung dieser Oper in der Städtischen Oper unter der respektablen, wenn auch nicht erschöpfenden musikalischen Leitung des neuen Kapellmeisters Robert Denzler — schwer, uns mit dem trotz spannender Momente allzu harmlosen und weitschweifigen Text abzufinden. Nur, wer es über sich gewinnt, sich unbekümmert um die Weitläufigkeiten der Handlung der Musik Cherubinis hinzugeben, die sich übrigens in den großzügig gestalteten Finales des ersten und zweiten Aktes zu lebendigster dramatischer Wirkung zusammenschließt, wird an ihrem künstlerischen Ernst, ihrem Stilgefühl, an ihrer sorgfältigen Charakteristik und nicht zum wenigsten an der Reinheit ihres Empfindungsausdrucks seine Freude haben. Für die Reinheit einer Musik hat in einer Zeit der Klangverschmutzung und -vergröberung das heutige Publikum, das sich überdies durch eine gewisse zersetzende Kritik unablässig in seinem Gefühl verwirrt sieht, freilich kaum mehr ein Organ! Daß Beethoven von Bewunderung für Cherubini, den Dramatiker, erfüllt war, daß ein direkter Einfluß des „Wasserträgers" auf den „Fidelio" zu erkennen ist, muß uns die Oper Cherubinis noch ehrwürdiger machen.

Haben wir also allen Grund, der Städtischen Oper für die Ausgrabung des „Wasserträgers" zu danken, so gilt dasselbe — wenn auch in einiger Abschwächung — von der Wiederaufnahme der Bizetschen Oper „Djamileh". An einen Vergleich dieser liebenswürdigen, aber gänzlich undramatischen Oper mit der Genialität sprühenden „Carmen" ist freilich nicht zu denken. Vor der Glut, dramatischen Kraft und dem Erfindungsreichtum der „Carmen" verblaßt das in der Handlung anspruchslose, feine Operchen, das bei aller Subtilität der Faktur nur gelegentlich die (sorgfältig beschnittene) Klaue des Löwen erkennen läßt. Auch dieses Werkchen, dem Sigrid Onégin in der Titelrolle den Adel ihrer wohllautgetränkten Stimme lieh, wurde von Kapellmeister Denzler gewissenhaft betreut.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Die neue Konzertsaison eröffnete mit einer zweiabendlichen Veranstaltung vor geladenem Publikum, bei der moderne Kompositionen von Autoren verschiedener Nationalität zu Gehör kamen, einer reichen amerikanischen Dame, Mrs. E. S. Coolidge, gewidmet, welche dafür wohl die Kosten dieses Unternehmens bestritten haben dürfte. Den Anfang machte die Premiere eines viersätzigen Streichquartetts Nr. 3 von Frank Bridge, das sich einer gemäßigten Atonalität bedient, wodurch die Charakteristik der einzelnen Sätze noch nicht völlig ausgelöscht und im Andante sogar eine feine Stimmung erzeugt wurde; wie überhaupt dieses System der Unharmonie noch am erträglichsten in den langsamen Sätzen ist, wo das Ohr den modulatorischen Vorgängen besser zu folgen vermag als bei deren Bockssprüngen in rascher Bewegung. Atonalität in Reinkultur dagegen präsentierte der Abschluß des Ganzen: A. Schönbergs neuestes, 3. Streichquartett. Angesichts dieses nun schon seit Jahren zur Genüge bekannten ständigen Gepiepses in den Geigen und Geraunzes im Cello, dieser belanglosen Thematik und ihrer gehörmäßig ununterscheidbaren organischen Zusammenhänge (auf dem Papier mag der Satz ja vielleicht ganz „interessant" aussehen) genügt der Hinweis auf die ebenso gearteten zehn bis fünfzehn ihm vorangegangenen Opera, die zusammen das Bild nicht von Konsequenz, vielmehr von fanatisch-eigensinniger Verranntheit in eine These geben, einen musikalischen Dadaismus künden, den Literatur und bildende Kunst aus regeneriertem Lebensgefühl heraus schon längst glücklich überwunden haben. Schönberg ist der inkarnierte Überrest einer Kunstanschauung, die alles mit dem Verstande richten zu können glaubt, weshalb sich auch seine und seiner Anhänger Produktionen aufs Haar gleichen, während die von ihm so geschmähte „Volks"-Musik der großen Tonmeister nach Epochen, Ländern, Rassen die größte Wesensverschiedenheit aufweist. Es gibt eben nur ein logisches Denken, aber ungezählte Charaktere, deren körperliche und seelische Qualitäten die Begabung individuell und singulär beeinflussen. Das neutrale Publikum lächelte ob der Novität, flüchtete z. T. vor ihr, die Parteigänger mimten ekstatische Begeisterung, und die Mäzenatin wird für das schöne Geld infolge ihrer Schwerhörigkeit hoffentlich einen wenigstens erträglichen Eindruck davon gewonnen haben.

Zwischen diesem Anfang und Ende gab es zumeist tonale Musik von verschiedenem Werte. An erster Stelle muß O. Respighis „Trittico Botticelliano" genannt werden, das bei dieser Gelegenheit seine Uraufführung erlebte: drei gewiß nicht himmelstürmende Stücke für Kammerorchester nach bekannten Gemälden des ital. Malers, denen aber besonders instrumentale Farbigkeit nachzurühmen ist. Frisch das Jubilieren der Violinen im „Frühling", welches mit getragenen Schalmeiklängen abwechselt. Von exotischer Melodik die durch kontrapunktierende oder aushaltende Streicher gestützten Solis der Holzbläser in „Die Anbetung der Magier", noch verstärkt durch mancherlei Schlagwerk. Die „Geburt der Venus" weiß wohl das Wellengekräusel des Meeres gut wiederzugeben, die Transposition der Göttin ins Musikalische scheint aber von der Schwindsüchtigkeit der Gestalt auf der Leinwand angezogen zu haben, so daß dieser Abschnitt als der schwächste bezeichnet werden muß. Nichtsdestoweniger war der Erfolg dieser Programmusik in seiner Ehrlichkeit der stärkste an beiden Abenden, und der eigenhändig dirigierende Komponist konnte ihn strahlenden Antlitzes quittieren.

Der erste Teil einer „Sonata a tre" für Cello u. Klavier seines Landsmannes G. F. Malipiero bestach in der trefflichen Ausführung des Herrn H. Kindler u. Frl. E. Lübbecke-Job durch das ihm innewohnende südliche Temperament, das vor allzu weiten Ausflügen in die wüsten Gegenden der intellektuellen Ultramoderne bewahrt. Von „Zwei assyrischen Psalmen" F. Jacobis und „Canticum fratris solis" des Ch. M. Loeffler für Sopran und Kammerorchester verdienen jene ihrer vernünftigen Stimmbehandlung und kraftvollen Begleitung wegen den Vorzug, während dieser sich in einer atemversetzenden Hetzjagd von Sprechgesang ergeht, allein für dessen rein technische Bewältigung schon Frau R. Herlinger das größte Kompliment ge-

bührt. Die Musik als solche entbehrt bis auf eine kurze archaisierende Stelle der dem Text kongruenten Intuition und formalen Gestaltung. Das 1922 mit dem Berkshire-Preis bedachte Leo Weinersche Streichquartett endlich fesselt bloß mit dem prickelnden „Molto vivace", während die übrigen Sätze gut musizierte Gemeinplätze darstellen. Das Wiener Streichquartett (R. Kolisch, F. Khuner, E. Lehner, B. Heifetz) setzte sich mit seiner subtilen, beinahe schon zu subtilen Kunst überzeugt für das von ihm Gespielte ein und schuf so nicht den letzten ideellen Gewinn dieser mit großer gesellschaftlicher Aufmachung vonstatten gegangenen Angelegenheit.

Ein unbekanntes Brucknerbild

Das hiermit zum erstenmal einem größeren Leserkreis vorgelegte Jugendbildnis Anton Bruckners stammt aus dem Nachlaß Ferdinand Löwes und wurde mir durch dessen Witwe, Frau Hofrat Amalie Löwe zum Geschenk gemacht. Näheres über diese seltene Aufnahme, über ihre Provenienz, über Zeit und Anlaß ihrer Entstehung ist leider nicht bekanntgeworden. Sie muß uns aber doppelt willkommen sein, da sie Bruckner in jüngeren Jahren, etwa als Dreißiger, vorführt, wie er, in ganzer Figur und vollkommen ungezwungener Stellung, offenbar einem Amateur Porträt stand. Bilder in ganzer Figur gibt es von Bruckner bekanntlich nur noch zwei: eines, wo der Meister an seinem Klavier sitzt (es ist in Franz Gräflingers Brucknerbuch, Berlin 1927, das alle bisher erreichbaren Brucknerporträts in geschlossener Reihe veröffentlicht, Nr. 19) und dann das bekanntere, wo Bruckner sich, an der Tür seiner letzten Wohnung im Belvedere stehend, von seinem Arzt, Prof. Dr. von Schrötter, verabschiedet (Gräflinger Nr. 20). Diese beiden Aufnahmen aber stammen aus den letzten Lebensjahren des Meisters, unseres dagegen zeigt ihn an der Schwelle des Mannesalters. Und da das älteste der bisher bekanntgewordenen, das uns den einundzwanzigjährigen Bruckner wiedergibt, (Gräflinger Nr. 1), ein bloßes Brustbild und außerdem, wohl infolge übermäßiger Vergrößerung, bis zur Unkenntlichkeit undeutlich ist, so ist unser hier, in der Originalgröße der Photographie reproduziertes eigentlich das erste und älteste naturgetreue Brucknerporträt.

Wir möchten nicht versäumen, den physiognomischen Wert des neuen Bildes zu betonen und unsere Leser auf den Gesichtsausdruck ganz besonders aufmerksam zu machen. Man hat sich zu sehr an die Vorstellung gewöhnt, und die Brucknerbiographen haben es in der wohlwollendsten Absicht immer wieder ausgesprochen, daß im Gegensatz zum Künstler Bruckner der Mensch Bruckner nur als ungelenke Bauernnatur zu denken sei. Gewiß war es ein merkwürdiges Spiel des Weltgeistes, den in enger Sphäre aufwachsenden Oberösterreicher zum Gefäß der göttlichsten Inspiration, zum genialen Verkünder eines höheren metaphysischen Seins zu wählen. Wer sich aber in den gütigen und ernsten, ja melancholischen Blick dieser Augen versenkt, der wird zugeben müssen, daß in der menschlichen Erscheinung Anton Bruckners, wie sie uns in diesem Bilde so gewinnend und rührend entgegentritt, nichts von den typischen Eigenschaften wahrzunehmen ist, die man gewöhnlich an ihm als bäurisch, klotzig, ungelenk und eckig zu bezeichnen pflegt. Dem Ausdruck dieses Blicks, mit dem hier der junge Bruckner, schon an der Schwelle des Ruhms, in die ihm fremde Welt sieht, kann man ebensowenig Mangel an Intelligenz — im Gegensatz zu einer verfeinerten Kultur — nachsagen, als man in den Sinfonien des Meisters das Walten einer höchstgesteigerten geistigen Potenz wird leugnen wollen, — wenn anders man geniale Kunstleistungen überhaupt als geistige Arbeit gelten lassen will. Ist unsre Datierung des Bildes richtig, daß es uns Bruckner im Alter von etwa 30 Jahren zeigt, dann stimmt zu dem an sich deutlich genug sprechenden Ausdruck seines Gesichts ganz vorzüglich das, was wir aus seinem Leben um 1854 wissen: Bruckner, auf den damals (durch die „Missa solemnis" in B) zum erstenmal ein Strahl des Ruhmes fiel, so daß er an sein Genie zu glauben anfangen durfte, der aber zugleich auch, wie es eben genialen Naturen eigen, den quälendsten Zweifeln preisgegeben war, Bruckner, der ernstlich überlegte, ob er Musiker bleiben oder nicht lieber umsatteln solle, Bruckner, der damals auch die Lücken seiner Schulbildung und den Mangel an Weltgewandtheit zuerst und am empfindlichsten verspürte, der bei Chor-

herren und Studenten Latein lernt und unter erhöhten Schwierigkeiten die Realfächer studiert, — dieser Bruckner des Zweifelns und Ringens, hier steht er vor uns, in einem glücklichen Augenblick dem Leben abgenommen, vielleicht von ungeübter Hand auf der Platte festgehalten (worauf der ungleich beleuchtete Hintergrund zu deuten scheint), jedenfalls ohne das „Bitte, recht freundlich!“ des Berufsphotographen, natürlich und ungezwungen, unverkünstelt, wahrhaft und echt, wie ihn nur irgendein Dokument seiner innern Persönlichkeit zeigen kann.

Und ich empfinde es als eine schöne Fügung, daß wir diesen kostbaren Zeugen der Persönlichkeit Bruckners gerade der Pietät jenes Mannes verdanken, der uns auch künstlerisch als Erster den ganzen Bruckner geschenkt hat: Ferdinand Löwes, der zuerst 1911/12 in Wien und München das Titanenwerk der neun Sinfonien in geschlossenem Zyklus aufleben ließ. Ihm gebührt unser Dank für seine Brucknerliebe und sein Bruckneraposteltum aus diesem erneuten Anlaß noch übers Grab hinaus. Victor Junk, Wien.

Zu unseren Musik- und Bildbeilagen

Das Verdienst, auf Rudolf Kattnigg, den Komponisten unserer diesmaligen Musikbeilage, zuerst aufmerksam gemacht zu haben, gebührt R. Petschnig (s. das Januarheft 1924 unserer Zeitschrift, S. 20). Seither ist der in Oberdorf in Kärnten als Sohn des dortigen Distriktarztes am 9. April 1895 geborene Komponist auch außerhalb Österreichs durch Aufführung von Werken bekannt geworden, unsrer Meinung aber noch viel zu wenig. Es mag dies an der noch nicht großen Zahl Werke liegen, die vor allem in zwei Klavierheften (op. 1 und 7), vier Kammermusikwerken (veröffentlicht ist nur das taufrische, herrliche Klavierquartett E-Moll op. 4), einer Suite für großes Orchester, op. 5, und der Sinfonie C-Dur, op. 6, bestehen, die von L. Reichwein sowohl in Wien wie Bochum mit starkem Erfolg zur Aufführung gelangte. Wir bringen hier nun eine Probe aus Kattniggs zweitem Klavierheft, den Vier Präludien und Fugen im alten Stil op. 7 und sind überzeugt, daß unsere Leser von dieser Musik sogar ohne weiteres in Bann gezogen werden.

Kattnigg betont selbst, daß seine ganze Musikerseele in der Natur seiner Kinderheimat wurzle; bis zu seinem 14. Lebensjahre lebte er im tiefsten „Land“ in einer von Bergen und Wäldern umgebenen Villa. In Villach in Kärnten besuchte und absolvierte er dann das humanistische Gymnasium (1914), war viermal im Feld und studierte nach dem Krieg in Wien vor allem bei Jos. Marx und F. Löwe Musik. An der Wiener Hochschule für Musik hat er auch seit sieben Jahren Anstellung gefunden, seit einem Jahr mit dem Titel eines Professors.

Welch starke, echte Musikerseele in Kattnigg lebt, offenbart das Präludium mit genügender Deutlichkeit. Wie einfach und natürlich alles, zugleich aber wie stark und heute ungewohnt plastisch! Und daß hier wieder eine elementare Freude an der Harmonik auflebt — die ja durch die moderne Musikbewegung völlig verschüttet worden ist —, begrüßt man noch besonders. Etwas eigenartig ist das B-Dur-Sätzchen in das Ganze eingebettet, man muß sich sogar ein wenig daran gewöhnen, wie verschiedene harmonische Fortschreitungen ganz und gar nicht alltäglich sind.

Auf der vierten Seite findet man noch eines der von B. Schneider bearbeiteten Wendischen Volkslieder aus dem Steingräber-Verlag.

Neuerscheinungen

Annelies Argelander: Das Farbenhören und der synästhetische Faktor der Wahrnehmung. 8°, 172 S. Verlag Gustav Fischer, Jena 1927.

Hugo Botstiber: Joseph Haydn. III. Band von C. F. Pohls Haydn-Biographie unter Benutzung der von Pohl hinterlassenen Materialien weitergeführt. 8°, 440 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Bach-Jahrbuch. 23. Jahrgang 1926. I. A. der Neuen Bachgesellschaft herausgeg. von A. Schering. 8°, 168 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Franz Gräflinger: Anton Bruckner, Leben und Schaffen (Umgearbeitete Bausteine). 8°, 383 S. und 111 S. illustriertem Teil. Max Hesses Verlag, Berlin 1927.

Egon Hajek: Die Musik, ihre Gestalter und Ver-

künder in Siebenbürgen Einst und Jetzt. Musikal. Lebensbilder. gr. 8⁰, 124 S. mit Bildbeigaben. Klingsor-Verlag, Kronstadt 1927.

Otto Fiebach: Die Lehre vom strengen Kontrapunkt (Palestrinastil). 8⁰, 157 S. II. erweiterte Aufl. Ries & Erler, Berlin 1927.

Mateusz Glinski: Muzyka Polska. Monsgrafja Zbiorowa. 8⁰, 151 S. mit zahlreichen Abbild. Verlag der Zeitschrift „Muzyka", Warschau 1927. — Es handelt sich um eine drei Nummern umfassende Sonderausgabe der polnischen Zeitschrift „Muzyka", die hier den Versuch macht, in einer Reihe reich illustrierter Aufsätze erster polnischer Musikschriftsteller eine Darstellung der polnischen Musik bis zur Gegenwart zu geben.

Hans Pfitzner: Gesammelte Schriften Bd. I: 223 S. Bd. II: 306 S. Dr. Benno Filser-Verlag G. m. b. H., Augsburg 1926.

Erwin Walker: Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung. 8⁰, 160 S. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1927.

Hans Erdmann und Giuseppe Becce: Allgemeines Handbuch der Filmmusik, unter Mitarbeit von Ludwig Brav. Bd. I: Musik und Film. 155 S. Bd. II: Thematisches Skalenregister. 226 S. — 4⁰, Notenformat. Schlesingersche Buch- und Musikalienhandl. Berlin-Lichterfelde und Leipzig 1927.

Fr. Karl Roedemeyer: Vom Wesen des Sprech-Chores. 8⁰, 110 S. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1926.

Besprechungen

ROBERT LACH: Geschichte der Staatsakademie und Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. 8⁰, 149 S. Ed. Strache Verlag, Wien 1927.

Die wertvolle Monographie des Wiener Musikgelehrten bringt zum ersten Male eine zusammenhängende Darstellung der Geschichte von Österreichs einziger staatlicher Unterrichtsanstalt für Musik. Die knappe und fesselnde Abhandlung läßt die Schicksale des im Jahre 1817 unter Beteiligung von 24 Schülern und Lehrern gegründeten Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde bis zu seiner Verstaatlichung im Jahre 1909 und endlich in seiner letzten Gestaltung als Hochschule für Musik und darstellende Kunst vor uns erstehen. In bunter Reihe ziehen die großen Lehrer und Schüler der Anstalt, wie Brahms, Bruckner, Busoni, Goldmark, Joachim, Mahler, Marx, Mottl, Nikisch, Richter, Schreker, Hugo Wolf und viele andere an uns vorbei. Diese sehr begrüßenswerte Studie, welche ein reiches Tatsachenmaterial in anregendster Form bringt, füllt eine merkliche Lücke in der Geschichte der österreichischen Musik aus, da sie nicht nur die Entwicklung einer der bedeutendsten Musikschulen darstellt, sondern gleichzeitig auch einen interessanten Ausschnitt aus dem Wiener Musikleben der letzten 100 Jahre bietet. Dr. Karl Geiringer.

WALTER KÜHN und HANS LEBEDE: Von Musikern und Musik. Ein deutsches Buch für Schule und Haus. Bd. 1: Von den Anfängen bis zu Beethoven. Bd. 2: Von Weber bis Schreker. 364 u. 538 S. G. Freytag G. m. b. H. Leipzig, 1926,

Unter den zahlreichen, seit Beginn der Schulmusikreform erschienenen Sammlungen von Texten über Musik und Musiker ist die vorliegende am umfangreichsten. Die Auswahl der Texte ist, wie immer bei derartigen Werken, durch die persönliche Einstellung bedingt. Zweierlei fällt dabei besonders auf. R. Wagner scheint zu viel Raum einzunehmen — nicht nur in dem ihm gewidmeten Kapitel. Dann findet sich in dem etwa 900 Seiten zählenden Werk nur ein Notenbeispiel! Das läßt das Ganze zu sehr literarisch und zu wenig musikalisch erscheinen. Durch Wegfall einiger schöngeistiger und allzu hermeneutischer Artikel ließe sich Platz schaffen für solche aus Akustik, Ästhetik und Stilkunde. Es gibt heute deren schon viele, die Volkstümlichkeit und Wissenschaftlichkeit vereinigen. Dann ließen sich auch Kürzungen vermeiden, wie in dem „Don Juan" von E. Th. A. Hoffmann; schon der Titel ist völlig entstellt. Trotzdem wird der moderne Schulbetrieb aus dem reichen Inhalt vielen Nutzen für den Unterricht ziehen können; und auch der Musikfreund wird an der Mannigfaltigkeit der meist wertvollen und gut lesbaren Texte Genuß haben.

Dr. Paul Mies-Köln.

EGON WELLESZ: Byzantinische Musik. (Jedermanns Bücherei, Abteilung Musik, herausg. von Johannes Wolf.) 8⁰, 96 S., Ferd. Hirt, Breslau 1927.

Erst in den letzten Jahren hat auch die Musikgeschichte, vertreten besonders durch Hugo Riemann und Peter Wagner, zu einigen vorbereitenden Fragen über die byzantinische Musik Stellung genommen. Egon Wellesz aber gebührt das Verdienst, die Erforschung der byzantinischen Musik vertieft und erweitert zu haben, indem er sie vor allem in ihren Zusammenhängen mit der Kunst der alten orientalischen Kulturvölker untersuchte. Nun gewinnt die byzantinische Musikkultur, die fast durchweg als geradlinige Fortführung der antiken Kunst betrachtet worden war, eine ganz andere Bewertung. Die hier entwickelte Darstellung von der byzantinischen Musikkultur ist liturgisch, literargeschichtlich und musikalisch-paläographisch sehr gut fundiert; sie hält sich frei von dem Ballast verwirrender Hypothesen und schwebender Probleme; sie vermittelt Forschungsergebnisse, soweit sie als gesichert angesehen werden können. Die Verbindungslinien und Parallelerscheinungen zu unserer abendländischen Musik werden kurz hervorgehoben; dabei

hätte vielleicht auf die Berührungsflächen mit dem gregorianischen Choral, besonders auch auf die mehrfache Übernahme byzantinischer Melodien in den römischen Kirchengesang ein größerer Nachdruck gelegt werden können. Der weitgesteckte Inhalt des Buches sei mit den Kapitelüberschriften wiedergegeben, die lauten: I. Die Grundlagen der byzantinischen Kultur, II. Die Musik im höfischen und kirchlichen Zeremoniell, III. Die byzant. Messe, IV. Die byzant. Kirchendichtung, V. Die byzant. Musik, VI. Die neugriechische Kirchenmusik. Im Anhang folgen trefflich gewählte Notenbeispiele und Bildtafeln, darunter mehrere Faksimile von Handschriften mit Notenzeichen.

Dr. O. Ursprung.

HEINRICH BERL: Das Judentum in der Musik. 8°, 241 S. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt 1926.

Von der ersten Seite an bekundet sich Berl als ein Sprecher oder Sprachrohr Paul Bekkers, den jede 2. oder 3. Seite nennt und zu Zeugen ruft, und dem das Buch zum Überfluß auch noch gewidmet ist. Die dem Leser gleich eingangs entgegengeschleuderte Behauptung, daß Bekkers Wagner-Buch, trotzdem es „grundsätzlich über Nietzsche nicht hinausgehe", „in seiner leidenschaftslosen Darstellung den heute einzig möglichen Standpunkt zu Wagner" (!) einnehme, ja „unter die Diskussion einen letzten Strich" (!!) ziehe, hätte sich Berl allerdings durch einen Blick in meine Kritik von Bekkers Werk billig ersparen können (s. im letzten Jahrgang dieser Zeitschrift, H. 1 u. 2). Indes nimmt er Bekker vom ersten bis zum letzten Buchstaben nicht nur kritiklos, sondern leider auch ohne Verständnis hin (das Wagner-Buch im besonderen scheint Berl gar nicht recht zu kennen, da er davon auszusagen vermag, hier seien „die Erlebnisinhalte" der Persönlichkeit völlig „beiseitegeschoben"). Im ganzen dürfte gerade Bekker seinem Jünger (der übrigens unabhängig von ihm zu derselben „Geschichtsauffassung" gelangt sein will) für solche Popularisierung seiner Ideen kaum Dank wissen: wird hier doch Bekkers genial anmutende Großzügigkeit, die fesselnde Einseitigkeit und Verblendung einer (für den Kritiker!) zu phantasievollen Intuition zu einem plumpen Primitivismus abgeplattet. Bringen nämlich schon Bekkers „phänomenologische" Antithesen eine unverantwortliche Vergröberung und Vereinfachung des musikgeschichtlichen Geschehens mit sich, so bleibt kaum ein Rest der wahren Sachverhalte vor einer Grobschlächtigkeit bestehen, die mit diesen „Kontroversen" (sic!) — im Grunde zwei Schlagworten! — die gesamte Welt der Musik, historisch und statisch, Süd gegen Nord, Orient gegen Okzident, Klassik gegen Romantik, Expressionismus gegen Romantik, Juden gegen Christen gehalten, abtun zu können glaubt. Die orientalische Musik nämlich soll linear, melodisch, rein-zeitlich (auch weiblich), die abendländische aber harmonisch, psychologisch, optisch-räumlich (männlich) sein; jene vokal-natürlich, diese instrumental-künstlich. Nun ist aber diese orientalische Musik — im Wesen — zugleich auch die südliche, die antiromantische (!), die expressionistische, die jüdische und vice versa, zum mindesten sollen diese Komplexe auf solche Weise unter einander korrespondieren! (Ein Merkmal der genannten Gruppe wäre z. B. auch das Moll! oder etwa die „Seele", während die leider „psychologisch" gescholtene harmonische Musik prompt der „Materie" gleichgehalten wird!) Eine Erscheinung wie etwa der gregorianische Choral, die ganze Tatsache, daß die Harmonie eine späte Frucht der abendländischen Musikübung (nichts ursprünglich in ihr Gegebenes) ist, wird von Berl natürlich vornehm ignoriert. Zu solcher Unbefangenheit leistet ihm freilich das, was ich seinerzeit den „Bekkerschen Begriffsschwamm" genannt habe, die vortrefflichsten Dienste. Er gibt ihm z. B. die Verwegenheit, (nach Bekker) zu behaupten, daß „bei den Klassikern, von Haydn bis Beethoven", die Polyphonie herrsche, wiewohl sich hier „schon (!) stellenweise (!!) das Überwiegen des homophon-harmonischen Klangempfindens zeige". Solche Art, mit einem groben Besen das eine links, das andere rechts in eine Ecke zu fegen: diese völlige Blindheit für synthetische Möglichkeiten (dabei „Synthese" fortwährend im Munde führend!), führt schließlich — bei allem philosophischen Kothurn — zu nichts anderem als glatter Phrasendrescherei. In seitenlangen Phantasien wird diese eine petitio principii der pseudo-bekkerschen Lehre in die Länge und Breite gewalzt: alles im Tone der Offenbarung vorgebrachte Behauptungen, einfach aus der Luft — oder günstigsten Falls aus dem Bekker — gegriffen (bei dem sie seinerseits aus der Luft gegriffen sind). Beweise kommen überhaupt nicht vor, es sei denn in ewigen Wiederholungen besagter petitio principii: als logische Zirkel. Wenn Berl uns u. a. glauben machen will, die spezifisch abendländische Musik sei optisch-deskriptiv, fordere zu einem räumlichen Sehen heraus, so beweist er damit doch nur, daß er sie nicht zu hören versteht. (Für diese „abendländische Musik" huldigt er eben derselben übertriebenen Ausdrucksästhetik, die ich auch bei Bekker nachgewiesen habe.)

Das Schlimmste aber ist Berls unfreiwillige und uneingestandene Rückschrittlichkeit. Wenn z. B. das Melodische, wie er behauptet, in unserer Musik „von vornherein sekundär" ist, so ist es ein kindischer Einfall, sie nunmehr gewissermaßen auf kaltem Wege umkrempeln zu wollen. Daß aber gerade die Juden — z. B. Schönberg! —

dies bewerkstelligen sollten, daß sie uns von der „Materie" der Harmonie zur „Seele" der Melodie erlösen sollen (die vorgebliche harmonische Eigenart der abendländischen Musik wird so zugleich als Entartungsursache hingestellt!), das setzt dem Widersinn die Krone auf. Daß dem jüdischen Element in der Musikgeschichte gewisse gemeinsame Merkmale anhaften, hat wohl gar nicht erst des Nachweises bedurft; nun gar eine so umfassende „Geschichtsphilosophie" hiefür zu mobilisieren! (Tant de bruit pour une omelette!) Zudem kann gerade diese Theorie diesem Zweck nicht dienlich sein. In der Tat hat Berl nicht ein einziges Kriterium für das spezifisch Jüdische in der Musik herausgefunden: weder die obigen allgemeinen, noch gar solche wie „Trivialität" oder „Sentimentalität" (auch „Unplastizität"), die er der antisemitischen Kritik widerspruchslos entlehnt, um sie zu rechtfertigen und zu „deuten", wollen gerade auf das „Judentum in der Musik" oder gar nur auf dieses, und nicht auch auf anderes, passen. Wenn Berl schließlich auch auf die einzelnen Vertreter der jüdischen Musik eingeht, bietet er ebensowenig Charakteristisches, größtenteils nur feuilletonistische Phrasen, manchmal sogar — in Form von halb polemischen Darstellungen — aus zweiter Hand (Max Brod u. a.). Im ganzen kann von der Lektüre des Buchs auch schon wegen seines aufdringlichst mit scheußlichen und überflüssigen (oft nie gehörten) Fremdwörtern überspickten Stils aus reiner Menschenliebe abgeraten werden. Albert Wellek.

FR. ANDERSSEN: Fantasie über den Choral „Aus tiefer Not". Für Orgel. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Ein unproblematisches Werk. Wer ihm ungeteilte Aufmerksamkeit versagen wollte, würde aber der harmonischen Einwirkung einer edlen Künstlerpersönlichkeit verlustig gehen. Ein der andächtigen Rückschau zugewandtes Innenleben spricht sich in der formenschönen Behandlung des Chorals aus 1. als Thema mit vier Variationen und Einleitung, 2 als Intermezzo, 3. als introduzierte Doppelfuge, deren Themen gleich dem Intermezzo aus dem Kopfmotiv gebildet sind und in doppelkanonischer Engführung das Ganze wohlklingend und wirkungsvoll krönen. A. Egidi.

LUDWIG HESS: Op. 80. Eichendorff-Musikanten. 12 Lieder für ein-, zwei- und mehrst. Chor mit oder ohne Instrumentbegl. oder für zwei Solostimmen. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die stimmungsvollen romantischen Gedichte Eichendorffs haben in Ludwig Hess, dem bekannten Sänger und Gesangsmeister, einen vortrefflichen Vertoner gefunden, der in feiner und origineller Weise den unverwüstlichen Zauber dieser tief empfundenen Lieder musikalisch eingefangen hat. Daß die Polyphonie schon bei zwei Stimmen beginnt, kann man an diesen nicht immer leichten Gesängen, bei denen zuweilen die eine Stimme nur lange Vokalisen zu übernehmen hat, deutlich sehen. Das ist echte deutsche Liedkunst, wie geschaffen, um junge Herzen zu erfüllen mit Freude am Gesang, am Leben.

Das Werk ist auch für Männerchor erschienen. Theodor Raillard.

Neuerscheinungen auf dem Gebiet der Violinmusik und -technik.

Die von Andreas Moser herausgegebenen 30 Capricen für Violine allein von Nardini (Verlag M. Hesse) halte ich für eine Sammlung von Violinstücken verschiedener Meister des 18. Jahrhunderts. Sicherlich sind nicht alle 30 Stücke Nardini zuzuschreiben. Außer ihm kommen wohl noch Locatelli, Mastrino, Benda und vielleicht auch Campagnoli in Frage. Wie dem auch sei, so stellen diese Capricen zunächst ein sehr zu empfehlendes Studienmaterial zur Vervollkommnung der Bogen-, Lagen- und Doppelgrifftechnik dar. Einige dürften sich als dankbare Vortragsstücke für den Konzertsaal eignen. Auf der zweiten Zeile der Caprice V wird es sich wahrscheinlich um eine Fortsetzung der Zweiunddreißigstel-Bewegung handeln.

Seit den letzten Jahren ist es den Geigenvirtuosen immer mehr zum Bedürfnis geworden, alles nur Gangbare zu „bearbeiten". So hat sich auch Adolf Busch bewogen gefühlt, u. a. Paganinis berühmte Solo Caprice Nr. 17 (Verl. Breitkopf) mit einer Klavierbegleitung zu versehen. Wenngleich die Bearbeitung, wie es bei Busch nicht anders zu erwarten ist, als gewandt zu bezeichnen ist, so wirkt ohne alle Frage die Caprice im Original für Solo-Violine weit mehr und echter.

Ganz anderer Art sind die bei Breitkopf erschienenen 6 Stücke op. 121 von Hubay. Es ist erlebte, empfundene und erfundene Musik. Wenn auch virtuos gehalten, so das „Venezia", „Seguidillas", „Carillon" überschriebene Stück, verraten sie immer die Arbeit des vornehmen und im Geigensatz bewanderten Meisters und modernen Musikers. Aus den „Sehnsucht, Preghiera und Russisches Klagelied" überschriebenen Weisen spricht tief empfundener Stimmungsgehalt. Eine solche Sammlung ist in unserer Zeit der „Bearbeitungen" doppelt freudig zu begrüßen.

Immer wieder bestätigt es sich, daß trotz aller neuen und neuesten Musikrichtungen die Bachschen Solo-Sonaten für Violine unerreicht dastehen. Ist es da zu verwundern, daß in unserer erfindungsarmen Zeit tüchtige Musiker versuchen, des Allgewaltigen Spuren zu folgen, wenn auch sein Riesenschatten ihre Gestalten verdunklen muß. Auch Präludium und Fuge für Solovioline von Rudolf Peters (op. 16, Verl. Simrock) steht ganz unter Bachs Einfluß. Das schlichte A-Moll-Thema

der Fuga wird ganz im Bach-Stil entwickelt und diese endet nach berühmtem Muster in Dur. Die Chaconne von Fr. Mittler (Verl. Doblinger, Wien) steht wie diejenige des Thomaskantors in D-Moll, aber ihre weitere Entwicklung zeigt mehr den Regerstil. Beide Stücke bieten demjenigen, der das polyphone Spiel liebt, eine willkommene Abwechslung. Beide sind geigentechnisch bequem spielbar. Henri Marteaus Sonata Fantastica für Violine, allein, op. 35 (Steingräber-Verlag) ist mit Recht „Fantastica" genannt. Originelle, ganz modern gehaltene, dabei geigenmäßige Musik. Sie stellt dem modernen Violinisten eine interessante technische Aufgabe. Quart- und Septimengänge im ersten, geheimnisvolle Quintfolgen und Tremoli im zweiten, „Vision" genannten Satz. Der letzte Satz, Allegro vivo, stellt einen phantastischen Tanz eigener Art dar.

Wer mit mir von der Nützlichkeit eines genauen Tonleiter-, Akkord- und Lagenstudiums auf der Violine durchdrungen ist, wird die Tonleiterstudien für Violine op. 19 von Marteau (Verl. Simrock) aufs freudigste begrüßen. Ich möchte in Übereinstimmung mit dem Verfasser auch hier den Rat geben, zunächst langsam zu studieren, um Intonation, Lagen- und Saitenwechsel genau kontrollieren zu können. Diese Studien können schon nach Beherrschung der ersten Lage in Angriff genommen werden. Das 1. Heft enthält das Studium der einzelnen Lagen, das 2. die Verbindung derselben untereinander. Wenn der Schüler diese Übungen in zweckentsprechender Anordnung und Verteilung vornimmt, so wird er sich später viele unnötige Arbeit ersparen und sich einen bleibenden wertvollen Schatz erwerben. Damit die Studien nicht einseitig bleiben, hat der erfahrene Verfasser auch auf den Bogen durch Verwendung verschiedener Stricharten Rücksicht genommen. Die Anschaffung dieses Werkes sei hiermit angelegentlichst anempfohlen. Das „Skalensystem" von Flesch (Verl. Ries & Erler) unterscheidet sich vom obigen Werk dadurch, daß es zugleich alle Lagen in Angriff nimmt, also nur von Spielern verwertet werden kann, die das erste Heft der Marteau-Studien zum mindesten schon beherrschen. Flesch hat die schon in seiner „Kunst des Violinspiels" angeführte C-Dur-Tonleiter mit ihren verschiedenen Varianten in alle Dur- und Molltonarten übertragen und mit abwechslungsreichen Stricharten versehen. Als gewiegter Praktiker fordert er, daß der Übende jeden Tag Tonleiter und Strichart wechsle, denn gerade im steten Wechsel beruht der Vorteil. Ehe sich also jemand mit unnötigem Übungsmaterial belastet, sollte er zu Fleschs Studien greifen, die alles Notwendige bereits enthalten.

Es ist wohl selten ein umständlicherer und unverständlicherer Stoff über Geigespielen geschrieben worden, als es in den Analysen der Violintechnik von Julius Winkler (Verl. Doblinger, Wien) geschehen ist. Es schwirrt einem ordentlich der Kopf vor Erklärungen und Verboten. Einmal ist dieser Vorschlag des Verfassers geboten, ein anderes Mal der gleiche verboten und wieder ein anderes Mal derselbe nur halb anzuwenden. Er spricht von „maskiertem", nichtmaskiertem, halbmaskiertem Lagenwechsel, „Einklopfen" der Finger!, und vom „Vorverlegen des Gewichts der Hand auf unter Strich stehende vordere Finger"!!??
In dieser Weise zerpflückt der Verfasser taktweise die Etüden von Mazas und Kreutzer und türmt Schwierigkeiten auf, die jedem Spieler die Lust am Studium nehmen müssen. Anstatt zu erleichtern, wird alles erschwert. Dabei sind die Erläuterungen vom geigentechnischen Standpunkt höchst anfechtbar.

Es fällt mir schwer, über „Die Entwicklung des Bogenstrichs auf der Violine" von Schulze-Prisca (Verl. Bisping in Münster) abschließend zu urteilen. Ich sehe da wohl die Arbeit eines erfahrenen Praktikers vor mir, aber ich habe doch meine Bedenken. Schriftlich läßt sich m. E. in technisch-musikalischen Dingen, wo letzten Endes das Ohr entscheidet, nur recht lückenhafter Rat erteilen. Ich stehe auf dem Standpunkt, den schon Meister Leop. Auer in seinem berühmten Werk (das in allen Kultursprachen außer der deutschen erschienen ist) „Violine spielen, wie ich es lehre" vertritt, daß die Bogenhaltung und -Führung eine ganz individuelle Sache ist. Er erläutert seine Meinung an Joachims, Wieniawskys, Ysayes, Sarasates Bogenhaltung. Auch gibt er den jungen Violinisten den Rat: Singen, singen. Dies sei der einzige Weg, der schließlich zum Ziele führe, und nun folgen seine Erläuterungen. Auer verwirft z. B. den sog. Fingerstrich, den Schulze-Prisca besonders kultiviert wissen will, gänzlich. Nirgends herrscht bekanntlich eine größere Verwirrung vor, als auf dem Gebiet der Bogenhaltung. Liest man die verschiedenen Schulen durch, so stößt man allenthalben auf die entgegengesetztesten Ansichten der verschiedenen Verfasser. Auch bleibt dem Leser oft der Text unverständlich, oder er versteht die Erläuterungen falsch, so daß er aus dem Probieren nicht mehr herauskommt. Schulze-Prisca geht von dem Grundsatz aus, dem Handgelenk eine bewußte aktive Aufgabe nicht zuzuteilen, sondern es nur mehr automatisch durch richtige Anwendung der sog. Fingerstrich- oder Spiels wirken zu lassen. Seine Erläuterungen unterstützt er einerseits durch verschiedene photographische Aufnahmen, bildlich, andererseits an Notenbeispielen. Es hört sich alles sehr gut an und es ist nicht zu leugnen, daß der Verfasser manchen trefflichen Rat gibt. Der Erfolg wird lehren, ob mit diesem Werk das Rätsel gelöst worden ist.

Adrian Rappoldi.

Kreuz und Quer

III. Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. S. 2.—7. Okt. 1927.

Die sehr gut besuchte Tagung brachte ihr reiches, vielleicht allzu reichliches, Material in folgenden drei tageweis aufeinanderfolgenden Stoffgebieten zur Verhandlung: Liturgik (Leiter: Geheimrat D. Smend), Historische und künstlerische Probleme (Leiter: Universitätsprofessor Dr. Kroyer), Technische Probleme (Leiter i. V. Dr. Mahrenholz). Liturgische Morgenfeiern und abendliche Orgelkonzerte auf dem Werk Gottfried Silbermanns im Freiberger Dom gaben die praktische Ergänzung und Fundierung nach der religiösen und künstlerischen Seite.

Unter den 25 (!) angemeldeten Vorträgen, von denen einige freilich in letzter Stunde abgesagt wurden, seien nur die folgenden als besonders eindrucksvoll hervorgehoben. Dr. Mahrenholz berichtete einführend über die Ergebnisse der ersten deutschen Orgeltagung in Hamburg-Lübeck (von der der entscheidende Anstoß zu der ganzen Orgelreformbewegung ausging) und der vorjährigen Tagung in Freiburg, und befaßte sich mit den zukünftigen Wegen des Orgelbaus, soweit sie sich in ihren Hauptrichtungen bereits heute erkennen lassen. Dr. Smend sprach, anregend und erfrischend wie immer, über „Wort und Ton im deutschen Choral", wobei er nachdrücklich die Forderung nach Schaffung neuer, zeitgemäßer Werte in Texten und Melodien erhob. Prof. D. Arnold Mendelssohn, leider durch Krankheit am Erscheinen verhindert, bot in seinem aus dem Manuskript verlesenen Vortrag praktische Anregungen für Gebrauch und Stellung der „Orgel im Gottesdienst", die durch wertvolle Fingerzeige Dr. Mahrenholz' über „Orgel und Liturgie" Ergänzung fanden. Pfarrer Dr. Bachmann behandelte das Thema „Wille und Ausdruck in der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung". Aus den Referaten des zweiten Tages seien genannt: der Eröffnungsvortrag des Prof. Dr. Gurlitt „Die musikwissenschaftliche Bildung des Organisten"; Prof. Dr. Handschin-Zürich, „Die Orgelbewegung in der Schweiz", ferner die geistsprühenden Ausführungen Prof. Mosers, „Deutsche Orgelkunst um 1500", sowie ein Referat des Unterzeichneten über die innere Einstellung des heutigen Kirchenmusikers zu seinem Beruf. Der dritte Tag stand völlig im Zeichen Hans Henny Jahnns, des „konservativen Revolutionärs" aus Hamburg, der in seinem großen Experimentalvortrag (mit Lichtbildern) über „die Rohrflöte" einen neuen Beweis seiner absoluten Überlegenheit in sämtlichen wissenschaftlichen Orgelbaufragen, sowie seiner souveränen Beherrschung alles praktischen Rüstzeuges erbrachte. Die Vorführung neuartiger Rohrflöten und Zungenstimmen ließ die bahnbrechende Bedeutung ahnen, die seine Entdeckung der intermittierenden Wellenbewegungen für die Orgel der Zukunft, d. h. die Orgel mit ausgesprochen synthetischen Klangschöpfungsmethoden, haben wird. Jahnns im Laufe des letzten Jahres in rastloser Forschungsarbeit erzielte Ergebnisse sind nicht nur in vieler Hinsicht von geradezu umwälzender Bedeutung auf dem Gebiete der Raumakustik, sondern eröffnen auch ganz neue Ausblicke für die künftige Konstruktion von Orgelpfeifen. Es bestärkte sich der Eindruck, daß Jahnn gegenwärtig die stärkste schöpferische Potenz im Orgelbaufach ist, wie denn die nach seinen Angaben erbaute Klopstockorgel in Altona-Ottensen einen neuen, bisher unerhörten Maßstab aufstellt für die Forderungen, die heute an eine Orgel gestellt werden müssen. — Von großer Bedeutung verspricht die auf Prof. D. Straubes Antrag erfolgte Wahl eines „Deutschen Orgelrates" zu werden, der die Orgelreformbewegung in praktischer und ideeller Hinsicht zu führen und vor Planlosigkeit und Zersplitterung zu bewahren hat. Ihm gehören u. a. an: H. H. Jahnn, Chr. Mahrenholz, G. Ramin, F. Heitmann, W. Reimann, W. Gurlitt. Den Vorsitz übernahm auf einstimmigen Antrag D. Straube selbst, der somit nunmehr wiederum — persönlich und mit seiner „Schule" — an der Spitze der jüngsten, führenden Orgelbewegung marschiert: ein erstaunlicher Beweis unverminderter innerer Lebendigkeit und künstlerischer Elastizität.

Die liturgischen Morgenfeiern boten starke Eindrücke: R. Schmidt-Dresden mit einstimmigen Knabenchören a cappella; M. Drischner-Brieg mit Motetten von Josquin des Pres;

G. Paulick-Dresden mit vorbildlich aufgebautem Programm. Künstlerische Höhepunkte brachten die Orgelkonzerte: Prof. Franz Schütz-Wien (dessen entschiedenes Eintreten für die Berechtigung der Jahnnschen Forderungen von nachhaltiger Wirkung war; wie denn die praktische Mitarbeit Österreichs höchst erfreulich in Erscheinung trat), Günther Ramin u. a. mit einer grandiosen Wiedergabe der Dorischen Fuge von Bach und Prof. Fritz Heitmann, aus dessen gewaltigem Programm besonders Bruhns und Bach (Passacaglia) in überwältigend schlichter Monumentalität herausragten. Die Silbermannorgel war den gespielten Werken ein so überzeugender Dolmetsch, daß der barbarische Plan eines Umbaus glücklicherweise fallen gelassen wurde. — Eine Fahrt nach Dresden zur Besichtigung der dortigen Silbermannorgeln beschloß die Tagung, über die ein ausführlicher Bericht im Bärenreiterverlag demnächst erscheinen wird. Domorganist E. Zillinger-Schleswig.

Křenek, der Freudenbringer

Etwa sechzig Bühnen werden im Verlauf dieses Winters „Jonny spielt auf" zur Aufführung bringen, ein im Hinblick auf die bühnentechnischen Schwierigkeiten des Werkes fast unglaublicher Erfolg. Was wunder, daß sich hierüber der junge Komponist Krenek freut. Es scheint auch, daß ihm trotz seiner Nüchternheit und weltmännischen Abgeschliffenheit die Freude über den Erfolg etwas zu Kopfe gestiegen ist. Mit einer Offenheit, die der seines Jonny vollkommen entspricht, beweist er — im „Anbruch" —, daß es bei der Freude, einem Lebenselement und einer Lebensnotwendigkeit, „gar nicht auf die Art der Freude" ankomme. Nun wissen wir's! Ob ein Mensch viehisch, menschlich oder in seinem höchsten Sein sich freut, darauf kommts gar nicht an; wenn er sich nur freut. Ist das nicht allerliebst, ist diese Philosophie nicht rührend? Denn wir wollen mit dem so ganz und gar zeitgemäßen Krenek nicht im geringsten hadern, man muß und soll an dem Männlein, der in seinem Größenwahn dem ganzen edleren Teil der bisherigen Menschheit als weltbesiegender Jonny gegenübersteht, sogar ebenfalls seine Freude haben, kann und darf ihn sogar als naiv-banalen Ausdruck unseres Zeitgeistes bezeichnen, ihm also weiter gar keine Schuld geben. Heute ist nun einmal Jonny Trumpf, ganz Deutschland mit seinen über fünfzig Opernbühnen bestätigt es jubelnd, denn wir werden uns doch darüber im Klaren sein, daß ein derartiger Theatererfolg nur zum Teil mit dem Theater zusammenhängt. Hadere also niemand mit Krenek, für den jeder, der sich um den edleren Teil der Menschheit bemühte, ein Narr war, sondern freue sich über den doppelten Freudenbringer, den in praxi und in theoria. Fast jeder hat teil an diesem Jonny, wir stecken nun einmal im Sumpf und Krenek macht mit: Im Sumpf ist Freude, die Musik dazu und gibt noch obendrein seinen priesterlichen Segen. Freuen wir uns also!

Ein Gesetz gegen die Verballhornung deutscher Meisterwerke?

Vor einiger Zeit ist in Berlin ein sogenannter Meisterfilm gezeigt worden, der in einer empörenden Art und Weise Wagners „Meistersinger" benützt, d. h. in den Staub zieht. Ein öffentlicher Protest ging von Nürnberg aus, und zwar vom „Fränkischen Kurier", der in Wilhelm Matthes seinen trefflichen musikalischen Sachwalter besitzt. Überaus erfreulich hat sich nun der Münchener Theaterausschuß und Musikbeirat, unterzeichnet vom Oberbürgermeister und den Führern der Münchner kulturellen Theater- und Musikvereinigungen, dem Protest angeschlossen. Es ist nicht nur zu wünschen, sondern auch wirklich zu hoffen, daß die Angelegenheit dazu beiträgt, ein Gesetz herbeizuführen, das große und bekannte Meisterwerke vor einer niederen geschäftlichen Ausnützung schützt. Denn dazu haben unsere großen Männer wirklich nicht gelitten und geschaffen, daß ihre Werke, nachdem sie durch das Gesetz frei geworden sind, in mißverständlichster Weise breitesten Kreisen des deutschen Volkes übermittelt werden.

Der 60jährige Ewald Strässer durch Aufführung seiner 6. Sinfonie im Gewandhaus geehrt

Es war ein schöner Gedanke Wilhelm Furtwänglers, des Sinfonikers Strässer 60. Geburtstag durch die Aufführung einer seiner sechs Sinfonien zu feiern, nachdem er einige Jahre vorher

seine 4. Sinfonie gebracht hatte. Wir haben allen Anlaß, einen Musiker wie Strässer nicht allzu sehr in den Hintergrund treten zu lassen, weil wir uns des in diesen Sinfonien niedergelegten musikalischen Kulturguts nicht berauben lassen dürfen, solange wir ihm nicht ein einigermaßen seinem Werte Entsprechendes entgegenzusetzen haben. Was ist in dieser 6., in E-Dur stehenden Sinfonie zu finden! Vor allem ein inneres, stilles und echtes Musizieren, ein solches, das auch den Hörer veranlaßt, still zu lauschen und darauf zu merken, ob es auch noch in seiner eigenen Seele still und innig musiziert. Man hat sich auch im Konzertsaal daran gewöhnt, auf Sportleistungen zu achten, darauf, wer in dieser oder jener Beziehung einen Rekord schlägt, so daß es denn auch ein Werk, das von all dem Abstand nimmt, und nichts als innerliche Musik sein will, wirklich nicht leicht hat. Zugleich ist es aber eine Probe darauf, ob die Zuhörer noch fähig sind, einem derartigen Werk im obigen Sinne lauschen zu können. Erfreulicherweise war dies bei dem Gewandhauspublikum der Fall. Das Werk fand innerlich mitmachende Hörer, so daß auch ein herzlicher Erfolg zustande kam. Strässer ist kein Sinfoniker mit großer Geste. Im Grunde ist er sinfonischer Lyriker, der aus fast unscheinbaren, dennoch aber innerlich gewachsenen Themen heraus entwickelt, dabei aber zu Verdichtungen im musikalischen Sinne gelangt, die, trotz nicht ohne weiteres zu übersehender musikalischer Arbeit, den Hörer überzeugen. Seine 6. Sinfonie hat ihr Originellstes im Scherzo, einem geradezu quirlenden Prestissimo, das man motorisch nennen könnte, würde dieser Ausdruck nicht im modernen Sinne mißverstanden. Ganz eigenartig wirkt hierzu der langsame Mittelteil des Satzes mit seinen eigenartigen, in die Tiefe dringenden Ausrufen. Und wie vornehm das alles klingt! Wollen wir uns wirklich diese ganze innere Klangkultur eines Zeitalters, das zum mindesten auf äußeren Anstand hielt, so ohne weiteres rauben lassen, oder wollen wir nicht vielmehr, wenn auch auf einer anderen Grundlage stehend, wiederum nach einer innerlich geschlossenen veredelten Kultur streben? Und da dürfen wir es uns mit Werken wie gerade auch dieser Sinfonie wirklich nicht leicht machen, denn das edle und innerlich Ausgeglichene zieht gebildete Menschen auf jeder Kulturstufe an. Deshalb sind denn auch Aufführungen derartiger unbekannter Sinfonien, die dem Zuhörer zunächst nichts anderes tun läßt, als daß er einem inneren Musizieren wirklich lauscht, von bedeutsamem Wert. Sie sind nicht nur eine Probe auf einen Komponisten, von dem man schon lange wußte, daß er Innerliches auf in seiner Art gekonnten Weise zu sagen vermag, sondern auch für die Zuhörer. Und daß diese Probe wieder einmal gelang, darf mit freudiger Genugtuung erfüllen.

„Jonny spielt auf“ in der Reichshauptstadt

Der Fassadenkletterer Jonny hat nun auch Berlin heimgesucht, oder vielmehr, der Verein der Berliner Presse hat ihn eingeladen, zu seinem Besten seine Künste in der Erstaufführung zu zeigen. Feine Wahl, was, feine Wahl für einen Stand, der seine Existenzberechtigung doch davon ableiten dürfte, für die Kunst als einen der edelsten Teile der Menschheit einzutreten, heute allerdings ein völlig überholter Standpunkt. Jonny macht Kasse, die höchsten Preise darf man fordern, und um auch offen zu zeigen, daß man sich nicht im mindesten schämt, ladet man sogar die Regierung ein, Marx und Hergt wohnen der Erstaufführung bei. Wunderbares, im Aufstieg begriffenes Deutschland! Man kommt über „Jonny“ gerade angesichts seines beispiellosen Zeiterfolges nicht hinweg, wenn man das Ganze leicht, als nur unverbindliches Spiel hinnimmt, mag auch Krenek selbst nachträglich diesen Standpunkt einnehmen. Theoretisch ganz tendenzlos sich nunmehr hinstellend, ist sein Stück mit seiner Verherrlichung ungehemmten, skrupellosen Menschentums sogar ein fast plumpes Tendenzstück, Krenek mit seiner Verspottung der „moralischen Schaubühne“ nichts als ein Vertreter der Schillerschen Auffassung in der — Umkehrung.

So ganz wohl war es übrigens der Berliner Presse bei dieser „Première“ doch nicht, nicht etwa aus dem angeführten Grunde, im Gegenteil sogar, aber man schien sich doch ein wenig zu „genieren“, daß man „Jonny“, den man als „Standesstück“ wählte, von der Provinz empfangen hatte, und zwar eben als gemachten Mann. Hierzu hatte aber anläßlich der Leipziger Uraufführung gerade die fast vollzählige Berliner Presse ihr gerüttelt Maß beigetragen, jetzt

aber mußte man denn doch ziemlich deutlich durchblicken lassen, daß man sich verblüffen ließ, und ein verblüffter Berliner ist doch so etwas wie ein Schlag ins eigene Gesicht. Man setzt sich nun, um diese Scharte auszuwetzen, aufs hohe Roß, so daß etwa sogar das Wort „provinzial" für die Oper fiel. Was übrigens die Provinz betrifft, so ist dort der Erfolg gar nicht so stark, das Stück wird nur durchgepeitscht und weil dem unbeschwerten Jonny nun doch einmal die inneren Qualitäten fehlen, wird er in absehbarer Zeit bereits „historisch" sein. Aber es wird eine traurige Historie gewesen sein.

Der Rückgang von Aufführungen moderner Werke im Konzert

ist selbst für uns, die wir nie etwas anderes erwarteten, so auffallend, daß davon denn doch Notiz genommen werden muß. Wohlgemerkt, wir verstehen hier unter „modern" jene Richtung, die von Komponisten wie Hindemith, Krenek usw. vertreten wird bezw. wurde (sic!) und von ihren Gefolgsleuten als die Musik der Gegenwart, also die offizielle Moderne, bezeichnet wird. Wie ein Überblick über die Konzertprogramme des kommenden Musikwinters zeigt, nimmt man allenthalben von dieser radikalen Richtung immer mehr Abstand, die übertriebene Sensationsgier scheint einer gesünderen Entwicklung Platz gemacht zu haben. Neben der gesteigerten Pflege vor allem klassischer und vorklassischer Musik treten wieder die Namen älterer tüchtiger lebender Komponisten, die in den letzten Jahren etwas an die Wand gedrückt waren, mehr in den Vordergrund, daneben stößt man aber auf allerlei neue Komponisten, die, soweit man etwas von ihnen weiß, sehr ruhig die Verbindung mit der Tradition wieder aufgenommen haben. Auf die vielen Werke der eigentlichen Modernen, die noch vor ein paar Jahren die Köpfe erhitzten, stößt man aber höchst vereinzelt, abgesehen etwa von dem neuen Bratschenkonzert von Hindemith und Kreneks „Potpourri" für Orchester, das übrigens, nach Kreneks Schwenkung, nur lose Beziehungen zu seinem früheren Stil haben dürfte, wie denn auch Krenek für Konzertmusik vorerst wenig mehr übrig hat. Auch den Namen Tochs und Buttings sieht man auffallend wenig. Hindemith befindet sich übrigens, wie man nach seinem Anschluß an die Jugendbewegung vermuten darf, ebenfalls in einer Krise, Schönbergs Werke und die seines Kreises schalten fast ganz aus, und so wird, nachdem also sogar in den Reihen der modernen Musik selbst energisch zum Rückzug geblasen wird, das neue Jahr ein stark verändertes Bild des Musiklebens der Gegenwart zeigen.

Das Lohengrinhaus verloren?

Im ehemaligen Schäferschen Bauerngute in Kleingraupa bei Dresden schuf Richard Wagner bekanntlich seinen „Lohengrin". Erst seit 1903 aber trug das Haus eine Gedenktafel am Giebel. Und überdies war am linken Pfosten des steinernen Hoftores, überschattet von einem Holunderbaum und etlichen Fichten, ein gutgemeinter Vers vergoldet eingemeißelt wie folgt:

Richard Wagner
1846

Du hobst der Väter alte Sagen
Aus dem versunknen Schacht empor.
Nun wird, wo Künsterherzen schlagen,
Die ganze Welt ein Wagnerchor.

Es soll auch in Graupa ein Wagnerverein bestanden haben, der diese Gedenkstätte in seinen Schutz genommen hatte. Bis vor etlichen Jahren befand sich auch in dem Lohengrinhause das seinerzeit von Wagner bewohnte Zimmer noch in dem früheren Zustande samt Möbeln und einigen zugehörigen Andenken.

Das ist vorbei. Der Schutz jenes Wagnervereins scheint versagt zu haben oder der Verein eingegangen zu sein. Als jedenfalls vor etlichen Jahren das Grundstück verkauft wurde, ohne daß auch nur der Versuch gemacht worden wäre, es der Allgemeinheit der deutschen Musikfreunde zu erhalten, wurde ohne Rücksicht auf die Weihe der Stätte umgebaut und dabei die

Einrichtung des Wagnerzimmers kurzerhand entfernt. Mit Mühe gelang es Privaten, einen Teil der Sachen zu retten. Einiges kam nach Dresden, der Rest steht in einer Privatvilla in Graupa.

Vor einem Jahre nun hat die Besitzerin das Grundstück an einen Landwirt verpachtet. Dementsprechend ist leider der heutige Zustand. Noch hängt zwar die Gedenktafel am Giebel und auch der Pfosten steht noch, die Vernachlässigung des ganzen ist aber unverkennbar, und überdies ist das Wagnerzimmer zerstört.

So ist zu fürchten, daß das Lohengrinhaus äußerlich der Wagnererinnerung verloren geht, wenn nicht rechtzeitig eingegriffen wird. Von privater Seite sind Ankaufsverhandlungen bis jetzt ohne Erfolg geführt worden.

Es war ein trüber Novembersonntag, als ich dies alles an Ort und Stelle erkundete. Die Dorfkinder gaben mir, dem Ortsfremden, prächtig Bescheid, wohl dank dem Bemühen der Schule. Heute noch ist das Lohengrinhaus eine viel beachtete Sehenswürdigkeit des Dorfes Graupa. Während ich eine Aufnahme machte, nahmen es über ein Dutzend Fremde in Augenschein. Und zwei Graupaer Gaststätten haben aus „Lokalpatriotismus" den Lohengrinnamen angenommen. Aber in keiner war auch nur eine Bildkarte von dem Hause zu haben, und in der einen wußte die Bedienung nicht einmal etwas von der Existenz Wagners und eines Lohengrinhauses.

Dagegen entpuppte sich eine alte Frau in einem Nachbargarten des berühmten Grundstücks als eine Zeitgenossin des Meisters. Sie ist als Schulkind zugegen gewesen, als Wagner am Schäfergut aus der Kutsche stieg und hat dabei den ersten „großen Schmerz" ihres Lebens gehabt. Wagner ließ nämlich auch in ihr Händchen einen der nur den Schäferkindern zum Empfange zugedachten Taler gleiten. Ihre Riesenfreude war aber nur kurz, denn sie mußte sogleich das versehentlich erlangte Gut zum Besten der zuständigen Empfänger wieder herausgeben. Und über diesem Schmerze hat sie die Jugenderinnerung an den berühmten Mann treuer bewahrt als dies sonst vielleicht der Fall gewesen wäre. Dennoch hatte sie bis vor wenigen Jahren weder den Lohengrin noch sonst eine Oper gehört. Wagnerfreunde nahmen sie in die Staatsoper zur Lohengrinaufführung mit und seitdem ist ihre allgemeinmenschliche Erinnerung auch mit dem Geiste des Künstlers erfüllt.

Das Lohengrinhaus in Kleingraupa bietet heute keinen besonders stimmungsvollen Anblick. Es ist ein kaltgelb getünchtes, schmuckloses und formhäßliches Dorfhaus, das Gold der Torinschrift kaum mehr zu sehen, die Giebelinschrift bis auf das Wort „Lohengrin" völlig verwischt. Der düngerbeschmutzte Hof wurde Geflügelparadies und eine Schar feister Martinsvögel gikgakte darin allerlei Wagnerfeindliches . . .

Dringende Pflicht aller Wagnerfreunde wäre es nun, dafür zu sorgen, daß sowohl das Wagnerzimmer wiederhergestellt als auch sonst die Gedenkstätte vor Verfall gesichert wird.

O. Th. Stein.

Nochmals vom amerikanischen „unvollendeten" Preisausschreiben

Das amerikanische Preisausschreiben, das auf eine Vollendung der Schubertschen „Unvollendeten" hinzielte, hat eine unerwartete Fortsetzung gefunden. Es ist gelungen, und zwar vor allem durch die Einwirkung der Genossenschaft deutscher Tonsetzer, die amerikanische Schallplatten-Firma zu einer Änderung ihres Preisausschreibens zu bewegen. Schubert bleibt nunmehr außerhalb des Spieles, die ausgesetzten Preise sind aber nunmehr für die besten sinfonischen Original-Kompositionen bestimmt, die „von modernem Geist erfüllt, ausgesprochenermaßen getragen werden von der Kraft der Melodie, wie dies in Schuberts Sinfonien der Fall ist". Natürlich ist auch das mehr oder weniger ein Witz, aber ein relativer, denn Schubert und moderne Melodik sind ein Widerspruch in sich selbst. Aber immerhin! Vielleicht gibt das Preisausschreiben Veranlassung, daß moderne Komponisten ihrer melodischen Ader, soweit sie noch vorhanden ist, Vertrauen schenken und von hier aus an ihre Arbeit treten. Und dann hätte die amerikanische „Schubert-Idee" doch noch ihr Gutes gehabt.

Sinnstörende unrichtige Aussprache eines Buchstabens des Textes der Meistersinger

So oft ich in verschiedenen Theatern einer Aufführung der Meistersinger beiwohnte, hörte ich den in der Überschrift gerügten Fehler. Seine Richtigstellung stammt nicht von mir, sondern vom Meister selbst.

David singt: wie weit nun meint Ihr, daß ich's gebracht? Walther: Wohl zu 'nem Paar — recht guter Schuh'? David: Ja, dahin hat's noch gute Ruh'! Ein „Bar" hat usw.

Der Meister sagte in einer Probe zu Nachbaur, dem ersten Sänger des Stolzing: „Mit dem Worte ‚Paar' soll ein Wortspiel zur Geltung kommen. Dies ist aber nur möglich, wenn Sie nicht Paar, sondern süddeutsch Baar aussprechen. So muß David verstehen. Zu einem Paar recht guter Schuh' hat es David schon gebracht, sonst würde er den folgenden Tag nicht freigesprochen, aber noch nicht zu einem Bar. Darum schlägt er, sich abwendend, die Hände über den Kopf zusammen, verwundert über die Unkenntnis des Ritters, verwundert, daß dieser ihm schon so hohe Kenntnis zutraue und hört darüber die Worte ‚recht guter Schuh" nicht. Deshalb habe ich vor diesen Worten 2 Viertelspausen angebracht."

So hat es mir Schlosser, der erste David, erzählt, der es vom Meister selbst gehört. Seb. Röckl.

In der Erledigung des Preisausschreibens Musikhandel und Musikpflege

ist leider eine neue Verzögerung eingetreten, dadurch entstanden, daß die Preisarbeiten bei einem der Preisrichter hängen geblieben sind. Wir sind da machtlos.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Sextuor", Ballett von Alex. Tansmann (Mainz, Stadttheater).

„König Vogelsang", Oper in 3 Akten von Gustav Lewin (Koburger Landestheater).

„Die Orgel oder Lilians Verklärung", Oper in 4 Akten von Franz Schreker (Berliner Staatsoper).

„Ariadne in der Einsamkeit" und die „Befreiung des Theseus", zwei Einakter von Milhaud (Wiesbaden, zusammen mit der in Baden-Baden aufgeführte Opéra minute „Der Raub der Europa").

„Giuliano l' ospitaliere", Oper in einem Prolog, 2 Akten und einem Epilog von Zandonai (Neapel, Theater San Carlo).

„Aufzeichnungen aus einem Totenhaus", Oper nach Dostojewski von Janacek (Brünn).

„Ol-Ol", Oper in 3 Akten von Tscherepnin (Weimar, Deutsches Nationaltheater).

„Don Juans Sohn", einaktige Kammeroper von Herm. Wunsch (ebenda).

„Rhapsodie nègre", Tanzpantomime von Poulenc (Landestheater, Darmstadt).

„Die Insel der Toten", Oper von Zádor nach einem Text von C. G. Zwerenz (Budapest; nächste Bühne: Karlsruhe).

Konzertwerke:

Wilhelm Kempff: Trauerode von Ludwig Uhland für Männerchor und großes Orchester (Stuttgart, anläßlich des 100. Todestages von Wilh. Hauff. Ausführende: Lehrergesangverein und Orchester des Landestheaters unter GMD. Leonhardt).

Kurt Thomas: Sonate d-Moll für Violoncello und Klavier (Düsseldorf, Hans Münch-Holland).

Hans Sachsse: „Elegische Musik für Orchester" (Düsseldorf, unter Hans Weisbach).

Max Springer: Donausinfonie (Berlin, Bruckner-Vereinigung unter Felix M. Gatz).

Wolfgang Jacobi: Orchesterlieder (Lula Mysz-Gmeiner, Kammerorchester Michael Taubes, Berlin).

Paul Höffer: Sinfonie (Berlin, Sinfonie-Orchester unter Bohnke).

E. Roters: Sinfonietta (ebenda).

Heinz Tiessen: Rondo für Orchester (Mainz, GMD. Breisach).

Friedrich Welter: Acht Klavierstücke op. 1 (Hermann Hoppe), sowie Lieder und Männerchöre.

G. v. Keußler: Sinfonie C-Dur (Hamburg, Eugen Papst).

Siegfried Scheffler: Streichquartett in G-Dur (Hamburger Streichquartett).

H. Bullerian: Jazz-Sinfonie (Berlin, Singakademie).

Hans Kleemann: Klavierkonzert mit Kammerorchester (ebenda, Jehuda Pomeranc).

H. Fleischer: Klavierkonzert (Magdeburg, GMD. Beck).

N. Tscherepnin: Klavierkonzert (Gürzenich-Konzerte, Köln. Deutsche Urauff.).

B. Bettingen: „Silhouetten" für Orchester (ebenda).

Otto Besch: Vorspiel für Orchester (Aachen, Städt. Konzerte),

Otto Siegl: Violinkonzert (Münster i. W., Otto Keller).

Wilh. Berger: Konzertstück für Klavier und Orchester (Remscheid, Städt. Konzerte. Solist: Kurt Schubert).

Hindemith: Konzert für Bratsche und Kammerorchester (Berlin, Staatskapelle unter Klemperer).

Julius Weismann: Klaviersuite (Walter Rehberg).
Nikolai Mjaskowski: VIII. Sinfonie (Leningrad). Vor kurzem hat der Komponist seine IX. Sinfonie vollendet.
A. von Webern: Streichtrio (Kolisch-Quartett).
Paul Dessau: Sinfonie (Prag).
Arthur Kusterer: Kantate für Sopran, Baß und Orchester (Zürich, Konzerte des Kammerorchesters).
Robert Blum: III. Sinfonie für kleines Orchester (ebenda).
Walter Lang: Bulgarische Volksweisen für Klavier (ebenda).
Walter Trienes: Serenade für Orchester (Hagen, GMD. Richter).
W. von Baußnern: „Steigt hinan zu höherem Kreise", a-cappella-Zyklus (Berlin, Chor der staatl. Hochschule für Musik unter S. Ochs).
Eugen Mürl: Klavierkonzert A-Moll op. 5 (Bremerhaven, Albert-Orchester).
Friedr. de la Motte-Fouqué: I. Sinfonie (Berlin, Philharmon. Orchester unter Otto Frickenhöffer).
Conrad Beck: Sinfonie für Streichorchester (Boston, unter Koussewizky).
K. H. David: Stücke für zwei Klaviere und neun Blasinstrumente (Musikkollegium in Winterthur, unter Scherchen).
Ernst Kunz: „Gasehl", Musik „im Geiste Shaws" (ebenda).
Hans Haug: Präludium für Orchester (Basel, Konzerte der Allgemein. Musikgesellschaft unter Weingartner).
Lucien Haudebert: „Le Sacrifice d'Abraham" op. 11 für großes Orchester. — „Dieu vainqueur", op. 15 für Solostimmen, gem. Chor und großes Orchester (Mannheim, Volks-Singakademie).
Hugo Herrmann: Sinfonie (Sinfoniekonzerte des Württ. Landestheaters Stuttgart).
Tiessen: Rondo für Orchester (Mainz, GMD. Breisach).
Karl Herforth: Sinfonische Dichtung (Halle, GMD. Band).
Johanna Senfter: III. Sinfonie (Karlsruhe, Volkskonzerte, GMD. Krips).
Malipiero: Orgelkonzert (ebenda)
Josef Scheel: Missa sacra (Dom St. Gallen, anläßl. des 50jährigen Jubiläums des Domchors).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Hans Wedig: Kantate nach Texten von Hölderlin und Schiller für gem. Chor, Sopran-Solo und Orchester (Aachen; weitere Aufführungen in Ulm, Bonn und Koblenz).
Werner Trenkner: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für Orchester (Aachen, unter Peter Raabe).
Rudolf Serkin: Streichquartett in einem Satz (Busch-Quartett, Stuttgart).
C. Ehrenberg: Hymnus „Dein Vaterland" nach Worten E. M. v. Arndts für Chor und Orchester (Köln, Konzertgesellschaft unter Abendroth).
A. M. Maler: Konzert für kleines Orchester mit Cembalo (Köln, Gürzenich-Konzerte).
Lothar Windsberger: Violin-Konzert (Düsseldorf).
Joh. Ernst von Sachsen-Weimar: Konzert für Streichorchester, Sologeige und Cembalo (Weimar, Staatskapelle).
Schönberg: Streichquartett op. 30 (Coolidge-Konzert in Wien und Berlin, s. S. 432 u. 433).
Frank Bridge: Streichquartett (ebenda).
Respighi: „Triptychon nach Botticelli (ebenda).
Walter Niemann: Antike Idyllen. 6 Stücke nach Dichtungen von E. Bergmann. op. 99 für Klavier (Braunschweig, 4. Grotian - Steinweg - Musikabend, Emmi Knoche).
Lothar Penzlin: Nordische Sonate H-Moll, op. 2, für Orgel (Leipzig, Orgelvorträge in der Andreaskirche, Alfred Schäufler).

Bühnenwerke:

„Das Wunder der Heliane", Oper von Korngold (Wien und Hamburg, s. S. 650).
„Mammon", Ballett von Krenek (München).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Wunderschön setzten die Gewandhauskonzerte mit einer Haydnschen Sinfonie (Es mit dem Paukenwirbel) ein, was bedeutungsvoll genug erscheint. Fester denn je steht, was klassische Instrumentalmusik heißt, nirgends bei den Zuhörern bemerkt man eine Ermüdung darüber, daß „unser Herz nicht mehr mitschwingt bei jener Art von Musik, die mit ihrem ausgeprägten Dur- und Mollsinne und ihren harmonischen Selbstverständlichkeiten zu wenig sagt und die uns nach neuen Tonsymbolen suchen läßt". Das schrieb nicht ein „neuer" Musiker, der sich den Musikmagen gründlich verdorben hat, sondern einer der Vertreter der modernen Orgelbewegung — für die wir von Anfang eingetreten sind —, und wir möchten von Herzen wünschen, daß diese Bewegung nicht in die gleichen Schwächen verfällt, wie vor einigen Jahren die Neue Musik. Muß denn heute wirklich jeder, der für eine Sache eintritt, notwendigerweise die andere als minderwertig und verbraucht ansehen, wird denn, zum Donnerwetter, unser ganzes geistiges Leben von entmannten, zu modischen Weibern gewordenen Männern geleitet, die sich dabei ohne jedes Verantwortungsgefühl über das lebendige, herrschende Allgemeingefühl hinwegsetzen und ihre Separatgefühlchen als das Maßgebende hinstellen! Nicht scharf genug können Ansichten wie die geäußerte gegeißelt werden, zielen sie doch darauf hin, diejenigen, die, wie in diesem Fall, in eigentlichster Dur-Moll-Musik noch die gegebene Musik erblicken, als musikalsich minderwertig hinzustellen. Geht die tiefe, einfache Erkenntnis, daß es darauf ankommt, was mit dem künstlerischen Mittel ge-

sagt wird und wer hinter ihnen steht, und nicht auf die Mittel als solche, wirklich über „unsere Kraft"? Den Namen des betreffenden Orgelmannes möchten wir — da es hier gar nicht auf Namen ankommt — auch keineswegs angeben; man las den Artikel aber keineswegs an versteckter Stelle, sondern in einer Tageszeitung mit einer Auflage von etwa 200000.

Die Zuhörer im Gewandhaus sind bei einer Haydnschen Sinfonie immer in einem besonderen Sinn glücklich. Wie wäre es denn auch mit unserem schon öfters gemachten Vorschlag, Haydn einmal in einem kleinen Sinfonie-Zyklus zu Worte kommen zu lassen, zumal ihn Furtwängler mit der ganzen Liebe seiner heute einzigartig feinen Musikerseele gibt? Das Konzert brachte noch weitere Dur-Moll-Musik: die Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 und, von Frl. Morini vollendet, aber etwas klein im Ton, gespielt, das Violinkonzert von Tschaikowsky. Auch dieses Jahr scheint sich Furtwängler vorgenommen zu haben, neben bewährten Früheren möglichst in jedem Konzert etwas Zeitgenössisches zu bringen, und wenn darunter auch die Einheitlichkeit der Spielfolge leidet, so ist's in seiner Art doch auch ein guter Weg, mit Neuem bekannt zu machen. Im ersten Konzert hörte man einige Stücke aus der Ballettsuite „Chout" von Prokokieff mit angeregter Teilnahme. Dieser Komponist hat den Weg zur Musik schon längere Zeit wieder zurückgefunden, sein „Neues" besteht hier vor allem in rhythmischen Feinheiten, d. h. in einer stärkeren, aber dabei delikaten Verwendung des Schlagorchesters, sofern man von einem solchen reden darf. Wir haben weit bessere und zündendere Ballettmusiken aus früherer Zeit, aber man freut sich doch, etwas Frisches aus unsrer Zeit zu hören. Im zweiten Konzert stand E. Sträßers E-Dur-Sinfonie (Nr. 6), über die an anderer Stelle berichtet wird, im Vordergrund — gerade auch klanglich vollendet schön vorgetragen. Hingegen enttäuschte mich der am Schluß gespielte „Till Eulenspiegel" nicht unerheblich; das Musikantische, Unbeschwerte fehlte zu einem guten Teil; gleich die Einleitung „klebte", aus „Erzählung" wurde gefühlsbetonte Lyrik gemacht und das wirkte das ganze Stück nach. Die Rethberg, Besitzerin eines der ausgeglichensten und schönsten heutigen Singinstrumente, seelisch aber sehr „rationierend", entzückte mit Beethoven und Strauß. Im 3. Konzert kam England an die Reihe, und da das nächste Konzert einen Dänen bringt, so zeigt sich deutlich, daß Furtwängler seine Stellung als Vorsitzender der Landessektion Deutschland der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik sehr ernsthaftlich auffaßt; wir lernen also diesen Winter musikalische Gegenwarts-Geographie, wobei auf drei oder vier Ausländer ein Deutscher zu kommen scheint. Sei's darum! Wie wär's aber, wenn die Firma sich einmal umtaufte und statt „neue" „zeitgenössische" Musik setzte! „Neue" Musik gibt's doch heute fast nur noch in den Archiven einiger Musikverleger, die Wanderung in frühere Jahrhunderte wird hingegen rüstig fortgesetzt. Der Engländer B. Vaughan Williams (geb. 1872) ist in seiner Phantasie für Streicher über ein Thema von T. Tallis im 16. Jahrhundert angelangt, einem gerade auch in England ausgezeichneten Musikjahrhundert, das auf den Verfasser des schönen Werks im Sinne eines Präraffaelismus gewirkt hat. Es sind verzückte Phantasien eines verzückten Hymnensängers, keusch und rein, fast dissonanzenlos vielfach in Kirchentonarten sich ergehend, mit und auch etwa ohne Erfindung, das Ganze ein Reinigungsbad, das aber gerade die größten Musiksünder wohl nur einmal als Unterhaltung benützen dürften. Der Eindruck war kräftig — rein. Nachher die Ney in Brahms I und dann die Pastorale — fast wird es den Hörern zu leicht gemacht; man dürfte ihnen schon einmal einen nicht so leicht verdaulichen Brocken vorsetzen, so Draesches Tragica, die uns ohnedies schon lange versprochen worden ist.

Auf der neuerbauten Konzertorgel des Landeskonservatoriums gab G. Ramin als Einleitung zur Freiberger Orgeltagung einen monumentalen, zweiteiligen Abend. Das neue Werk soll beiden Herren, d. h. alter wie neuer Orgelmusik dienen. Wirklich geglückt erscheint mir der Versuch nicht, was aber wohl überhaupt nicht oder jedenfalls zur Zeit noch nicht möglich ist. Über Vortrag und Spielfolge gäb's so viel zu bemerken, daß gleich gar nicht angefangen sei. Den Schluß bildete H. Grabners großartige Fantasie „Media vita morte sumus", die aber doch nach Regers zweiter Orgelsonate keinen leichten Stand hat. — Edwin Fischer löste die tiefsten Eindrücke durch einige der von Busoni wundervoll bearbeiteten Choralvorspiele von Bach aus. Ich bin offen genug zu sagen, daß mir z. B. „Ich ruf zu dir, Herr" auf dem Flügel, von einem Fischer gespielt, tieferen Eindruck macht als auf der Orgel, und wer wird widerlegen können, daß in manchen dieser Choralvorspiele Bach sein Persönlichstes niedergelegt hat. „In dir ist Freude" klingt wohl zu dithyrambisch auf dem Klavier, das Innerste von Bach schwingt aber herrlich. Bizarr der Gedanke, zwischen Bach und Beethovens Diabelli-Variationen eine Strawinski-Sonate zu stellen. Was soll ein Affenstück neben Äußerungen größter Menschen, selbst wenn man Darwinianer wäre! Der eminente Vortrag der Variationen wies noch Problematisches auf; zu viel entfesselte Romantik, zu wenig Klassik.

Eine Tanz-Morgenfeier von Alice Schnoor im Alten Theater führt zur Oper. Eine Schülerin der Wigman, hat sich die Tänzerin von der starrpersönlichen Kunst ihrer einstigen Lehrerin frei

gemacht, läßt ihre Phantasie musikalisch befruchten, dabei aber immer auf Charaktervolles hinarbeitend. Mit ihren Schülerinnen gab sie letztes Jahr einen sehr gelungenen Vorführabend, die die Künstlerin an die vorderste Stelle hiesiger moderner Tanzerziehung stellte.

In der Oper wurde „Othello" neueinstudiert gegeben, mit manchen Für und Wider. Brecher arbeitet sichtlich an sich, seine langsamen Studientempi zu überwinden, was im ersten Akt noch nicht gelang. Einige Chöre waren die reinste deutsche Liedertafel, Jagos dämonisches Trinklied ohne Schlagkraft. Manches klingt reichlich unbelebt, wenn's aber auf Höhepunkte zugeht, ergeben sich wirklich starke Eindrücke. Die Besetzung — wir hörten die erste — ist gut, ohne Außergewöhnliches zu bieten. Brügmann inszeniert unterschiedlich; neben Trefflichem fast Totes, so die ganze Huldigungsszene für Desdemona. Über „Cosi fan tutte" das nächste Mal. A. Heuß.

Die Philharmonischen Konzerte in der Alberthalle haben eingesetzt. Dirigenten sind, wie im Vorjahre, wieder Laber und Scherchen, für einige Chorkonzerte Max Ludwig. Gleich das erste Konzert unter Scherchen stand im Zeichen eines ungewöhnlichen Ereignisses: einer Wiedergabe von Regers Sinfonischem Prolog, die ihresgleichen suchen dürfte. Vermöge einer das Werk vollkommen durchdringenden und überspannenden Energie, ferner einer bis ins kleinste durchdachten Kräfteverteilung entstand aus dem ungefügen Koloß ein großes, in sich gegliedertes Ganzes. Scherchen bezwingt das Werk von zwei Seiten: einmal setzt er mit gesammeltster seelischer wie geistiger Kraft ein, dann aber speist er diese noch fortlaufend durch die Kraft der im Werk befindlichen elementaren Gegensätze von Spannung und Entspannung, er kommt also sowohl von außen wie von innen. So wächst von Etappe zu Etappe die innere Leidenschaft — welche Spannung in den einzelnen Pausen! — und führt in der ekstatischen Verklärung des Schlusses zu einer geradezu verzehrenden Intensität. Scherchen, dessen Wiedergabe der „Sinfonietta" hier noch in frischer Erinnerung ist, hat mit dieser eminenten Leistung die äußere Problematik auch dieses Werkes gelöst, damit aber zugleich gezeigt, daß die Lebensfähigkeit derartiger ungeheuren Triebwerke nicht nur von ihrer musikalischen, sondern vor allem geistigen Durchdringung abhängt. Sie allein vermag halb schlummernde Kräfte zum Bewußtsein zu führen, Wesentliches vom Unwesentlichen zu scheiden, kurz, das verbindende geistige Band der nach den verschiedensten Seiten ausgeströmten Triebe aufzudecken. — Im gleichen Konzerte hörte man noch Stücke aus Beethovens Ballettmusik zu den Geschöpfen des Prometheus, ferner von der rassigen Palma von Pászthory Mozarts A-Dur Violinkonzert als veritable Zigeunermusik im tempo rubato, eine fast groteske Angelegenheit.

Viel Vergnügen bereitete ein Abend mit weltlichen Kantaten von Bach, den die Arbeitsgemeinschaft Didamscher Chöre unter Otto Didam veranstaltete. Es wurde frisch und mit viel Laune musiziert, manches vielleicht etwas schwerfällig (so der Chor der Winde im „Streit zwischen Phoebus und Pan"). Unverwüstliche Heiterkeit erweckte die z. T. in waschechtem sächsischen Dialekt von Dr. W. Rosenthal umgedichtete Bauernkantate, die die beiden ausgezeichneten Solisten W. Rosenthal und H. Didam-Borchers mit sprühendem Humor sangen und mimten. Schade, daß das Programm viel zu lang war. Von den übrigen Solisten (Frida Schreiber, H. Fest, A. Linke) fiel der Alt Frida Schreibers besonders angenehm auf. Otto Didams sympathisches, durchgebildetes Musikertum lernte man weiterhin im ersten der drei von ihm angekündigten Kammermusik-Konzerte kennen, in dem unter Mitwirkung des Schachtebeckquartetts, Frau Didam-Borchers (Sopran), Oskar Fischers (Flöte) und Hermann Hofmanns (Klar.) u. a. acht auf alte deutsche, französische und italienische Melodien geschriebene Kammergesänge von W. von Baußnern zu hören waren, z. T. ganz herrliche Stücke, auf die nachdrücklichst hingewiesen sei. Was für eine Fülle reizender, vom Text angeregter Einfälle tummeln sich in dem begleitenden Sextett — die Melodie der Singstimme bleibt unverändert —, und wie grundmusikalisch klingt dies alles. Eine Stimme wie die von Frau Didam-Borchers fügt sich übrigens ganz ideal zu den begleitenden Instrumenten. Außerdem hörte man verschiedene unbekannte alt-italienische Opernarien, ein Streichquartett von Dittersdorf und ein Kammerkonzert von Vivaldi. Es war ein Konzert für musikalische Feinschmecker!

Alte und neue Lieder von Emil Mattiesen lernte man an einem Liederabend des darstellerisch wie stimmlich fesselnden Baritonisten Paul Lohmann kennen. Wer Mattiesen von früher her kennt, war überrascht über die Kraft und Eigenart der inneren Dramatik, die sich in dem uraufgeführten Zyklus „Der Pilger" kundgibt. Mattiesen ist hier zu einer Einfachheit und Bestimmtheit in der Formung des Ausdrucks gelangt, die mit seinem früheren, etwas weichlichen Liedstil nichts mehr gemein hat. Für die Stücke war Lohmann aber auch der gegebene Sänger. Seine Gestaltung des Tragischen erinnert gelegentlich an Wüllner. Wundervoll ist sein Ansatz und die schwingende Reinheit seiner Kantilene. — Ein weiterer Solistenabend, nämlich der des Pianisten Anton Rohden, vermittelte u. a. als Erstaufführung eine Partita (op. 18) von Günter Raphael. Das Werk zeigt einen Januskopf: es herrscht sowohl ein sorgsam ausgebildeter Bach-Stil als auch

modern-virtuoser Klavierstil in frei schwebender Tonalität mit romantischen Unterströmungen. Trotz überlegener Technik ist die sicherlich erstrebte organische Verbindung noch nicht zustandegekommen. An sich aber hat jeder Satz ausgeprägten Charakter, z. T. mit großen und kühnen Partien. Kurz, es ist schon ein besonderes Werk und ein ernsthafter Versuch, eine Synthese zwischen Bach und Gegenwart zu vollziehen. Eine weitere Erstaufführung galt einer Suite von Alderighi, einem Werk, das romanische Banalitäten in etwas modernem Aufputz verabreicht. Rohden, dessen Beethoven (op. 111) zu Anfang ziemlich kalt ließ, nahm sich der beiden Werke mit Einsetzung seines ganzen Temperaments an. Wilh. Weismann.

Gitarreabend Emilio Pujol. Farbenblässe der Vortragsfolge, etwas spröde Unausgeglichenheit des Instruments, Erinnerung an frühere Darbietungen der gitarristischen Hexenmeister Llobet und Segovia und (an sich durchaus sympathische) Zurückhaltung des Künstlers überspannen den Abend mit leichter Müdigkeit, die freundlicher, ehrlich verdienter Beifall nicht restlos verscheuchen konnte. E. Wild.

Ein Komponisten-Preiswettbewerb für den „besten Tanzschlager" wurde kürzlich in Leipzig ausgetragen. Von etwa 120 eingesandten Werken kamen die 24 besten an einem eigens dafür veranstalteten öffentlichen Tanzabend zur Aufführung. Ein eigentlicher, zündender Tanzschlager stellte sich aber nicht heraus.

Prof. Ernst Müller, weitbekannt durch seine Orgelvorträge, konnte neulich auf die Zahl von 500 Orgelvorträgen in der Leipziger Universitätskirche zurückblicken.

DRESDEN. Der Amerika-Urlaub Buschs wirft seine Schatten voraus. Seine mehrmonatige Abwesenheit in der Hochsaison macht für die Oper wie für die (12) Sinfoniekonzerte der Staatskapelle Vertretungen nötig. Für die Oper sind Leo Blech und Richard Strauß — anfänglich wurde auch Hans Pfitzner genannt — als Gastdirigenten vorgesehen. Ein Sinfoniekonzert wird Richard Strauß dirigieren, für zwei Sinfoniekonzerte ist Issai Dobrowen in Aussicht genommen. Zwei leitete Busch noch vor seiner Abreise. Die andern wird er dirigieren, wenn er wiederkommt. — Das Eröffnungskonzert zeigte ein ziemlich buntes Programm: Der „klassisch-romantischen Phantasmagorie" Don Juan von Braunfels folgte das für Dresden neue Tochsche Klavierkonzert, diesem das Mozartsche B-Dur-Konzert (K. V. 450), und die Schumannsche D-Moll-Sinfonie schloß den Abend. Die Don Juan-Phantasmagorie hatte Eduard Möricke schon einmal hier mit seinem Philharmonischen Orchester aufgeführt. Erwärmen konnte man sich indessen auch diesmal nicht für diese Variierung und Paraphrasierung Mozartscher Themen und Motive, die wohl den starken Könner in der Kompositionstechnik, Instrumentierung etc. zeigt, aber doch auch seine Abhängigkeit von klassischen und romantischen Vorbildern. Im Tochschen Konzert deckt der Komponist erst im Rondo disturbato (Schlußsatz) seine Karten auf und zeigt, daß er mit seinem äußerlich blendenden figurativen Klangspiel dem Hörer Geist und Witz vortäuschen will. Wie Elly Ney, die Solistin des Abends, den Klavierpart in diesem grotesken Kling-Klang meisterte, war fabelhaft. Aber ihren echten Künstlererfolg holte sie sich doch erst mit der schlechthin idealschönen Wiedergabe des Mozart-Konzerts. In seinem Abschiedskonzert bot Busch wieder ein merkwürdiges Programm. Von Bach stand das vierte Brandenburger Konzert in G-Dur darauf, von Mozart die selten gehörte Baß-Arie Per questa bella mano (K. V. 612), von Schubert fünf deutsche Tänze und von Brahms die Vierte Sinfonie. Welche Zusammenstellung zwischen Bach und Brahms die Mozartsche Arie, die in ihrer Art ein Kuriosum (Abert) ist und fünf Schubertsche Jugendkompositionen, die ganz anmutig sind, aber in solchem Rahmen belanglos erscheinen! Die Arie jedoch war gerade zu fehl am Ort, so köstlich sie an sich ist. Ein Schelmenstücklein, wie es sich nur ein echtes Genie leisten kann. Eine Selbstparodie in gewissem Sinn. Mozart schrieb sie in der lustigen Schikaneder-Zeit vor der Komposition der Zauberflöte und zwar für den Bassisten Gerl, der dann den Sarsastro sang, und für den damals berühmten Contrabassisten Pischlberger. Auf Worte eines verliebten Serenadengesanges „bei diesen schönen Händchen, bei diesen reizenden Augen etc." ist sie gesetzt, in geradezu genialer Weise dem Text nachgehend und mit köstlichen Übertreibungen. Der Baßsänger klettert in die Tenorlage, der Kontrabassist folgt ihm mit Violinpassagen. Dann geht es in die Regionen des tiefen „Doch", der Contrabassist hinterdrein. — Das Werkchen ist einer stilkritischen Studie wert. Hic Rhodus, hic salta. — Auch Abert setzte sich mit ihm nicht auseinander, er empfand es nur als „Kuriosum" und spürte den „humoristischen Einschlag" doch nur als „leichten", weil er es vielleicht nicht hörte und nicht — sah; denn es wirkt direkt szenisch dieses Nebeneinander des Bassisten und des Kontrabassisten, wenn es so ausgezeichnet wiedergegeben wird, wie es hier der Fall war durch den hervorragenden Sänger Ivar Andresen und unseren Kotrabaß-Virtuosen Alwin Starke, die auf diese Nummer reisen können.

Im übrigen wäre aus dem beginnenden Konzertleben diesmal nur noch zu erwähnen, daß in ihm auch Edwin Lindner wieder auftauchte, der schon im Vorjahr versuchte, hier wieder Fuß zu fassen. Er, der Gründer und frühere Leiter des Phil-

harmonischen Orchesters, nimmt, nachdem er im Sommer sogenannte Elite-Konzerte im Zoologischen Garten dirigierte, seinen Versuch wieder auf, daselbst Saal-Konzerte zu veranstalten. Einen gewissen Halt gewann er durch Übernahme der Leitung des Studentenorchesters der Technischen Hochschule, die bisher der verdienstvolle Dirigent des Mozart-Orchesters, Erich Schneider, gehabt hatte.

Die zweite Gabe der neuen Spielzeit war die Wiederaufführung von Mozarts Così fan tutte. Sie fand in der gesamten Aufmachung sich anlehnend an die Münchner und Salzburger Vorbilder statt. Der neue Spielleiter Otto Ehrhardt, der die Hermann Levische Textübertragung zugrunde legte und die Oper ohne Striche gab, betonte, um sie dem modernen Skeptizismus näherzubringen, im Spiel das parodistische und ironisierende Moment. Auch ließ er den Don Alonso als Leiter der Verkleidungskomödie vor dem Vorhang den Mittler zwischen Publikum und Bühne spielen und strebte die intimere Wirkung durch eine ad hoc konstruierte Vorderbühne an. Alles durchaus zu billigende Maßnahmen. — Wenn man auch in letztgedachter Hinsicht lieber den Schritt hätte wagen sollen, dieses Werk im dazu wie geschaffenen kleinen Haus (Schauspielhaus) zu geben. Die neuen Dekorationen und, wo erforderlich, neuen Kostüme rührten von Bernhard Pankok-Berlin her. Von den ersteren konnte noch am meisten in Stil und Charakter, sowie in der Farbengebung die des zweiten Bildes (Blick auf Golf von Neapel) befriedigen. Das Innenraumbild war ebenso zeitlos wie nüchtern. Kommt man nun zu dem Stil der Aufführung selber, so fehlte ihr die eigentliche Mozartlinie, das Grundtempo der Mozartschen Musik, und zwar nicht nur in dieser, sondern von ihr beeinflußt, auch im Spiel. Jener Ausgleich zwischen Ruhe und Bewegung, der so eminent wichtig für den aristokratischen Charakter der Kunst Mozarts ist. Busch ist gewiß ein musikantischer Musiker, und den orchestralen Teil hatte er mit fühlbarer Hingabe und Sorgfalt und mit peinlicher Akkuratesse herausgearbeitet, aber seine Akzentuierung ist für den Gesang zu scharf, sie ist instrumental, nicht vokal empfunden. Und so blühte nicht jene warme Sinnlichkeit auf, die in dieser Partitur lebt und die diese zu einem Leckerbissen für den musikalischen Feinschmecker macht. Gerade in dieser Oper ist der bel canto noch in der Reinkultur vertreten und sie muß zum Ohrenschmaus werden. O. Schmid.

HAMBURG. Uraufführung „Das Wunder der Heliane" von E. W. Korngold. In dem neuen Werke offenbart sich ein sehr feines Fühlungsvermögen für das, was der heutige Musikgeschmack verlangt und wie weit man bereit ist, den Experimenten auf diesem und überhaupt dem gesamten Gebiet der Musik zu folgen. K. hat sich die Fühlung mit der planmäßigen Entwicklung der Oper, der Musik überhaupt, bewahrt. Seine Musik, die eine an Puccini erinnernde Melodieführung, eine innere Geschlossenheit, eine starke, selbständige Ausdrucksfähigkeit aufweist und die es sich leisten kann, selbst die hergebrachte Arie fast unlösbar dem Ganzen einzuordnen, ist in jenen Bezirken angebaut, die dem musikalischen Radikalismus gegenüber immer noch als die überlegenen dastehen. K. ist jedenfalls immer im guten Sinne modern; mag auch die fast überwiegend mit stärksten Ausdrucksmitteln arbeitende Musik der „Heliane" mit der starken Inanspruchnahme von Blech und Schlagzeug keine geringen Anforderungen an das Ohr stellen, so überzeugt sie doch durch ihre Ausdrucksmittel. Als Vorzug ist dabei zu betrachten, daß längere einleitende Vor- und Zwischenspiele durch K. wieder in den Vordergrund gerückt werden.

Ihre Richtlinien empfängt die Musik naturgemäß von der Dichtung, die symbolisch das Licht und die Finsternis gegeneinanderstellt. Lichtgestalten sind der Fremde und die junge reine Königin Heliane, denen der finstere König, den die Sehnsucht nach der nie besessenen Gattin verzehrt und zu einem Hasser des Lichts macht, gegenübersteht. In seinem finstern Reich ist kein Raum für die Freude, darum muß der Fremde, der dem Volk Licht und Freude bringt, sterben. Die letzte Nacht, die die beiden Lichtgestalten, Heliane und den Fremden, im Kerker zusammenführt, wirft auf sie den Schuldverdacht, von dessen Folgen der Fremde sie durch seinen freiwilligen Tod zu retten sucht. Heliane, die dem Fremden im Herzen ihre Liebe geschenkt hat, verschmäht des Königs Gnade, der vergeben will für den Preis, daß sie sich ihm zuwendet, und besteht auf der „Gottesprobe", den Toten zu erwecken, um ihre Unschuld zu beweisen. Dies Wunder freilich, das sie durch ihre Liebe erzwingen zu können meint, bleibt aus und Heliane sieht sich der Rache des Volkes preisgegeben; doch rettet sie ein anderes Wunder: der Fremde, nicht ein Auferstandener, sondern ein Verklärter, erscheint aus dem „Licht" und Heliane, vom Dolch des Königs getroffen, stirbt in seinen Armen, um unter seligen Zwiegesprächen ewig vereint mit ihm in Wolken zu verschwinden. Dieser Schluß, der versöhnend wirken und den Sieg des Lichts veranschaulichen soll, wirkt leider ein bißchen wie schlechtes Theater; mir wenigstens will es scheinen, als müßte diese anschauliche Wolkenhimmelfahrt des verklärten Liebespaares nicht nur die Illusion, sondern auch die symbolische Idee des Stückes zerstören.

Der maßlose Jubel, mit dem alle Beteiligten und vor allem K. überschüttet wurden, spricht allerdings für völliges allgemeines Einverständnis und also für eine unzweifelhafte starke Gesamtwirkung des knapp und konsequent sich abwickelnden

Musikdramas. Die äußerst wirksam inszenierte Aufführung verlief, wenn auch die gesanglichen Leistungen nicht eben überwältigend waren (die Herren Bockelmann und Günther, Damen Hussa und Kalter vertraten die Hauptrollen, Egon Pollak war der getreue Sachwalter der Musik), ausgezeichnet; K. wurde zu nicht endenwollenden Malen auf die Bühne gerufen. Bertha Witt.

* * *

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die 6. Reichsschulmusikwoche in Dresden (3.—8. Oktober 1927).

Das sächsische Ministerium für Volksbildung und das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin hatten der Tagung die Aufgaben gewidmet: die Fundierung der Musikerziehung, die Organisation der musikerziehlichen Arbeit in allen Schultypen, die Probleme der Ausbildung und Einstellung, Beschaffenheit des Musikerziehers, die Beziehungen der Musikpädagogik zur Universität und zum praktischen Musikleben darzulegen. H. W. von Waltershausen-München stellte einleitend seinem Referate über „Die Schulmusik als Grundlage der musikalischen Berufsausbildung" die Forderung nach einem „Vorkongreß der Redner" voran, der die Vermeidung des Aneinander-Vorbeiredens, sowie die Einigung über die Inhalte gewisser Grundbegriffe diskutieren soll. Überschaut man die Woche als Ganzes und in ihren Einzelheiten, so erscheint diese Forderung als ernsthaft und nur zu berechtigt. Denn wie oft zeigen die rednerischen Ergüsse eine mehr auflösende als bindende Divergenz. Wie oft auch wird etwas vorgetragen, was einer vorerstigen Klärung bestimmter Grundbegriffe noch dringend bedürfte und was in der Form — wie auch häufig in den Gedanken — einen letzten überzeugenden Schliff unsagbar vermissen läßt. Einleitend behandelte Litt-Leipzig die wissenschaftliche Fundierung der Musikpädagogik in seinem Thema „Die gegenwärtige Lage der deutschen Pädagogik" in einer überragenden und überzeugenden Weise, die alle Probleme aufs schärfste beleuchtet herausstellte. Damit war der Woche ein Auftakt gegeben, dem ein — freilich gegen den Schluß zu wieder ansteigendes — Decrescendo nur zu deutlich folgte. Gurlitt-Freiburg konnte mit der Durchführung seines vielversprechenden Themas „Bildungswert der Musikgeschichte als Geistesgeschichte" nicht fesseln und überzeugen. Hier blieb vieles thematisch zu locker, für Ort und Zeit nicht glücklich formuliert, die Auswägung der gedanklichen Faktoren zu ungleich. Schering-Halle führte „Musikpädagogisches aus der Musikgeschichte Sachsens" temperamentvoll und aus tiefer Sachkenntnis heraus bis an Gegenwartsfragen heran. Wicke-Weimar (Arbeit und Erlebnis im Musikunterricht), Meißner-Leipzig (Entwicklung des musikalischen Sinnes) und Rupp-Berlin (Begabungsprüfung) suchten gewisse Grundlagen von der Seite der Erscheinungsformen her zu erfassen. Eine ganze Reihe von Referaten setzte sich mit den „Richtlinien" für die musikerziehliche Arbeit an allen möglichen Schultypen Preußens und Sachsens mehr oder weniger geistreich und produktiv auseinander. Paul-Breslau und Martens-Berlin behandelten Stimmerziehliches, Drach-Berlin und Schöne-Dresden Sprecherziehung, diese immer grundlegenden Gebiete volkserziehlicher Musikarbeit. Eine Nachmittagssitzung war den Methodenfragen gewidmet, bei denen man gespannt sein darf, ob einmal eine Einigung der unerbittlichen Gegner erreicht werden kann, bei der man sich aber dann auch fragen muß, ob eine solche im Interesse der Sache überhaupt erwünscht ist. Weniger Liebe schienen die „Querverbindungen" sich zu erfreuen. Metzner-Berlin trug Altes und Neues darüber zusammen, Majer-Leonhard-Frankfurt, Pohl-Guben, Pfeffer-Berlin und Peters-Berlin häuften mancherlei, was zum Teil bereits Dagewesenes wiederholte. Heinitz-Hamburg behandelte mit großem Geschick und aus vieler Sachkenntnis heraus den Schulfunk besonders in seinem musikalischen Teil. Mies'-Köln Ausführungen über „Die Schallplatte im Musikunterricht" sind auszugsweise in der Rubrik „Unterrichtswesen" (S. 629) mitgeteilt. Moser-Berlin behandelte die „Ausbildung der akademischen Musiklehrer". Sein Vortrag zeigte ihn wieder als Mann von tiefen Einsichten, weitem Blick und Toleranz, alles Eigenschaften, die Gutes von ihm als dem nunmehrigen Berliner Akademiedirektor erhoffen lassen. Wie seine Ausführungen, so durchklang auch die Oberborbecks-Köln die Sorge um den tiefen Riß, der in der Persönlichkeit des Schulmusikers klaffen muß: die Divergenz zwischen Künstler und Pädagogen, den völlig zu beheben nie gelingen kann, da eines das andere im „Künstler-Pädagogen" immer überwiegen wird und muß. Münnich-Berlin führte inmitten der rednerischen Ergüsse einmal auf den Boden der Tatsachen zurück: „Die Stundenzahl für den Musikunterricht in den höheren Lehranstalten". Schäfke-Berlin proklamierte in „Musikanschauung und Schulmusikreform" wieder einmal die Musikanschauung Halm-Kurth-Jöde als die Musikanschauung unserer Zeit, von Moser allerdings bald zugunsten eines freieren Blickes korrigiert. Schneider-Breslau führte „Universität und Schulmusik" zu temperamentvollen Ausbrüchen gegen eine verkalkte, unlebendige Wissenschaft. Braunfels-Köln sprach herzlich wenig geschlossen und in

die Tiefe gehend, Waltershausen-München weit informierter über Probleme, die Schulmusikalisches berührten oder zum Ausgangspunkt hatten. Fischer-Berlin (Konzerte für Schüler) und Höckner-Bieberstein (Schülermusizieren) gaben in ihren Referaten nicht das, was die Hörerschaft zu erwarten schien. Umfassendere Sachkenntnis und reichlichere Erfahrung waren hier dringend nötig.

Von den geselligen und künstlerischen Veranstaltungen überragte eine Aufführung von Mozarts „Cosi fan tutte" in der Staatsoper durch einen hohen Grad von Kultur und delikateste Art der Darstellung in Musik und Regie alles andere. Hier wie in der Hauptprobe zu einem Sinfoniekonzert der Staatskapelle mit Bach, Mozart, Schubert und Brahms war Fritz Busch der überlegene und temperamentvolle spiritus rector. Ein Liederabend von L. v. Schuch und W. Staegemann brachte mehr unterhaltsame als aufrüttelnde Kunst. Der Dresdener Lehrergesangverein, das tonschöne und musikantisch von hoher Qualität erscheinende Bläserquintett der Staatsoper standen ebenfalls im Dienste der Veranstaltung.

Siegfried Günther-Berlin.

Die Dresdener Opernschule Petrenz konnte am 2. September auf ihr 25jähriges Bestehen zurückblicken.

In Homburg a. Rh. wurde eine Musikschule gegründet, zu deren Leiter Bruno Stürmer berufen wurde.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Berlin fand kürzlich die Gründung der Deutschen Theatergemeinde statt, die zum Unterschied von Organisationen ähnlicher Art die Pflege des musikalischen Bühnenwerkes, insbesondere des deutschen Singspiels als ihre Aufgabe ansieht.

Der Hamburger Tonkünstlerverein hat in einer Versammlung, in der auch Arnold Ebel und Maria Loo anwesend waren, mit zwei Drittel Stimmenmehrheit beschlossen, aus dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler auszutreten.

Der „Erksche Gesangverein" in Berlin beging in den Tagen vom 23.—25. September das Jubiläum seines 75jährigen Bestehens mit einem Festakt, einer Gedächtnisfeier an den Gräbern seiner beiden früheren Dirigenten Ludwig Erk und MD. Gaebler, sowie einem Festkonzert, welches außer Liedern von Erk und Gaebler Uraufführungen von Berliner Komponisten brachte.

Vom 5. bis 7. November findet in Kronach der II. Deutsche katholische Kirchen-Musiker-Kongreß statt.

Der Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, e. V., wird seine nächstjährige Tagung vom 1. bis 6. Oktober 1928 in Darmstadt abhalten und dabei gleichzeitig sein 25jähriges Bestehen festlich begehen. An besonderen Veranstaltungen sind mehrere Abende im Hessischen Landestheater (Uraufführung einer Oper, Konzerte unter Leitung des GMD. Karl Böhm), ein großes Chorkonzert, sowie Vorführungen der Darmstädter Akademie für Tonkunst und der dortigen Opernschule vorgesehen. Die Stadt Darmstadt will einen namhaften Geldbetrag für die Jubiläumsfeier zur Verfügung stellen. Dr. W. K.

MUSIKWISSENSCHAFT

In Basel fand am 29. und 30. September eine musikwissenschaftliche Tagung statt, die zur Gründung der lange vorbereiteten „Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft" führte. Schon gelegentlich des an die Beethovenzentenarfeier angegliederten Kongresses für Musikwissenschaft in Wien von Prunières der Antrag zur Gründung einer internationalen musikwissenschaftlichen Gesellschaft gestellt worden. Die Schweiz hat sich wiederum in gastfreundschaftlichster Weise bereit erklärt, die Sache unter Dach und Fach zu bringen. Insbesondere ist es neben Hofrat Adler auch Prof. Nef und Priv.-Doz. Dr. Merian zu danken, daß die Verhandlungen, abgesehen von kleineren Reibereien innerhalb einer fremden Nation selbst, erfolgreich vonstatten gehen konnten. Im ganzen und großen zeigte sich wiederum die Überlegenheit der deutschen Musikwissenschaft, die auch — Präsident ist Peter Wagner aus Freiburg i. Schw. — den ersten Vizepräsidenten, Joh. Wolf, stellt. Zum Ehrenpräsidenten wurde Prof. Adler gewählt. Die beiden anderen Vizepräsidenten sind noch Dent (England) und Pirro (Frankreich). Auch Italien (Cesari) stellt noch einen Beisitzer im Rate der ständigen Nationen, d. h. jener Völker, die im Vordergrund der musikwissenschaftlichen Forschung stehen und die daher im Ausschuß immer vertreten sein müssen. Bezüglich der übrigen Ausschußmitglieder ergab sich eine interessante Abstimmung, die das verschiedene Ansehen der einzelnen Staaten in Dingen der Musikwissenschaft zeigte. Von den sieben noch zu vergebenden Sitzen siegten der Reihe nach Amerika (Engel), Österreich (Ficker), Belgien (Borren), Dänemark (Jepessen), Spanien (Angles), Holland (Smyers) und Tschechoslovakei (Nejedly). Die übrigen Staaten, also auch die sonst verdienstvollen Schweden, Polen, Ungarn usw. sind nicht vertreten, werden aber nach Ablauf der dreijährigen Wahlperiode die Sitze der nicht ständigen Nationen übernehmen können. Zweck der Gesellschaft soll der Austausch wissenschaftlicher Forschungsergebnisse sein. Es soll ein Bulletin herausgegeben werden, das deutsch, englisch, französisch und italienisch geschriebene Publikationen enthalten soll. Außerdem soll mindestens alle drei Jahre ein musikwissenschaftlicher Kongreß, an den sich musikhistorische Aufführungen anschließen sollen, stattfinden. Überdies soll zu Basel ein ständiges Bureau gehalten werden, das vor allem der internationalen musikbiographischen Forschung und als Internationale Auskunftsstelle dienen soll.

Dr. Paul Nettl.

Die Musikwissenschaft auf der Göttinger Philologentagung (27.—30. Sept. 1927.)

Eine verhältnismäßig junge Generation von Musikwissenschaftlern vertrat diesmal unser Fach.

In die durch den Tod Hermann Aberts gerissene schmerzliche Lücke sprang der Freiburger Prof. W. Gurlitt und gab in einem anregenden, mehr methodisch als sachlich zu betrachtenden Vortrag (Musikgeschichte als Geisteswissenschaft) gleichsam die Devise der heutigen Forschungsarbeit. Die Erfüllung wurde man indessen nur an den Vorträgen H. Besselers (Freiburg) — einer fesselnden Überschau der niederländischen Musikgeschichte — und G. Beckings (Erlangen) gewahr. Die Darlegungen J. Handschins (Zürich) waren ganz dem Gebiete mittellateinisch-romanischer Philologie gewidmet, die J. Müller-Blattaus (Königsberg) gaben zwar interessante Nachricht über die verschiedenen Arten der „Erziehung zur Musik" im Verlauf der Geschichte, lehnten sich aber im eigentlich wichtigen Teile sehr an ein bekanntes Werk Eduard Sprangers an. — Den größten praktischen Wert — und dieser darf wohl hier einmal zuerst in Rechnung gestellt werden — gewann ohne Zweifel der Vortrag Gustav Beckings über „Nationale Haltungen im musikalischen Rhythmus". Was hier an Untersuchungen und Beobachtungen über die verschiedenen Schlag-Arten des Taktschwerpunktes — italienisch, deutsch, französisch — mitgeteilt und an zahlreichen klingenden Beispielen klar gemacht wurde, ist nicht nur im Hinblick auf die fachwissenschaftliche Arbeit von höchster Wichtigkeit, sondern fast noch mehr in pädagogischer Hinsicht, bei der unmittelbaren praktischen Anwendung im Unterricht des Musikschülers, des Sängers, des Kapellmeisters.

—ö—

PERSÖNLICHES

Prof. Dr. Wilhelm Altmann, der sehr verdiente Vorsteher der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek, muß infolge Erreichung der Altersgrenze (65 Jahre) mit Ablauf des Jahres von seinem Amte zurücktreten. Daß so verdienstvolle Männer wie Altmann in voller Rüstigkeit den Posten ihrer Lebensarbeit verlassen müssen, zeigt den grundsätzlichen Fehler des heutigen Systems wieder an einem neuen Beispiel. Altmann, der der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek nach dem Tod des unvergeßlichen Kupfermann mustergültig vorstand, hat sich vor allem als Gründer der deutschen Musiksammlung ein unvergeßliches Verdienst erworben.

Dr. Theodor W. Werner, Hannover, der kürzlich als außerordentlicher Professor an die dortigen Techn. Hochschule berufen wurde, wurde vom Fürstl. Institut für musikwissenschaftl. Forschung in Bückeburg zum Mitglied ernannt.

Prof. Ernst Schmidt, der Erlanger Universitätsdirektor und Vorsteher des Kirchenmusikal. Institutes daselbst, wurde der Dr. theol. von der theolog. Fakultät Erlangen verliehen.

Prof. Dr. Arnold Schering wurde zum Ehrenmitglied des Reichsinstituts für Kunstgeschichte in Leningrad ernannt.

Geburtstage und Jubiläen:

Der in Dresden lebende Komponist und Musikschriftsteller Felix Gotthelf, ein Schüler Draesekes, feierte unlängst seinen 70. Geburtstag. Unter seinen Werken — er schrieb vor allem zahlreiche Lieder und Balladen mit Klavier und mit Orchester — ragen besonders eine sinfonische Fantasie „Frühlingsfest" und das nach der indischen Sage „Der Gott und die Bajadere" geschriebene Mysterium „Mahaveda" hervor.

Otto Thomas, Kirchenmusikdirektor und Komponist in Dresden, beging am 5. Oktober seinen 70. Geburtstag. Der schon mehr als 30 Jahre an der Dresdener Paulikirche wirkende Musiker hat in seinem Amt eine Reihe von Chor- und Orgelwerken geschaffen, die sich durch stilreine, auf dem protestantischen Choral fußende Diktion auszeichnen.

Willy Pastor, der Berliner Musik- und Kunstschriftsteller, beging vor kurzem seinen 60. Geburtstag.

Martin Spörr, der Dirigent des Wiener Sinfonieorchesters, beging seinen 60. Geburtstag.

Prof. Adolf Grabofsky, der hochgeschätzte Klavier-Theorielehrer und Dirigent an der Musikhochschule in Sondershausen, wurde am 14. Oktober 60 Jahre alt.

Paul Gerhardt, der bekannte Orgelvirtuose und Organist an der Marienkirche zu Zwickau, einer der charaktervollsten Kirchenmusiker Sachsens, begeht am 10. November seinen 60. Geburtstag. Gerhardt, der aus der Schule Homeyers hervorging, ist auch als Komponist u. a. mit größeren Kirchenmusikwerken an die Öffentlichkeit getreten, so einem „Requiem" und einer „Deutschen Passion" für Chor, Altsolo, kleines Orchester und Orgel.

Wilhelm Kufferath, der Konzertmeister und Solocellist am Oldenburger Landestheater, beging sein 50-jähriges Dienstjubiläum.

Prof. Bruno Hinze-Reinhold, der hervorragende Klavierpädagoge, Pianist und bisherige Direktor der Weimarer Musikhochschule, beging am 20. Oktober seinen 50. Geburtstag.

Der bekannte Münchener Komponist Siegfried Kallenberg, unseren Lesern in mehrfacher Beziehung durch Beiträge bekannt, begeht am 3. Nov. seinen 60. Geburtstag.

Todesfälle:

† Musikdirektor Eduard Funck, Flensburg, ein in Schleswig geschätzter Dirigent und Komponist.

† der Dresdener Kammersänger Anton Erl mit 82 Jahren. Mit ihm ist einer der ausgezeichnetsten Mitglieder der früheren Dresdener Hofoper dahingegangen. Als Buffo oder lyrischer Tenor, etwa als Tamino, galt er als unübertrefflich. Er gehörte 43 Jahre lang der Bühne an.

† Im Alter von 65 Jahren der bekannte Leipziger Musikschriftsteller Prof Eugen Segnitz am 25. September in Berlin, wo er sich vorübergehend aufhalten wollte. Ein in den letzten Jahren schwer geprüftes Leben ist in diesem hochbegabten Manne dahingegangen, der, einst jahrzehntelang an einer ersten Stelle in Leipzig als Musikkritiker tätig, auch eine Anzahl kleinerer Arbeiten über Musik und Musiker veröffentlicht hat sowie als gesuchter Musiklehrer tätig war

† die Gesangslehrerin Adelheid von Asten, eine Tochter G. Kinkels, zu Barmen mit 81 Jahren.

† Prof. Dr. Rudolf Wolkan, der Präsident des österreich. Volksliedunternehmens, mit 67 Jahren.

† die Pianistin Fannie Bloomfield-Zeisler zu Chicago mit 64 Jahren.

† Christoph Bach, der Nestor der deutschen Musiker in Amerika, mit 92 Jahren. Bach ist in Niederborn bei Kassel geboren und kam bereits vor 78 Jahren nach den Vereinigten Staaten. In Milwaukee, das ihm seinen Namen als Musikstadt verdankt, gründete er das in ganz Amerika bekannte Bach-Orchester.

† Prof. Friedr. Zille, der langjährige Dozent für Musik und Musikgeschichte an der Humboldtakademie zu Berlin, im 83. Lebensjahre. Zille hat die Passionen von Theile und Sebastian in den „Denkmälern der Tonkunst" herausgegeben, ferner Keisers Oper „Jodolet", Haßlers „Lustgarten" und J. W. Francks „Choralkantate".

Berufungen:

— Anton Hardörfer, der Gründer und Leiter des bekannten Hardörfer-Chores in Nürnberg, als Leiter der Chorklasse an die Folkwangschulen in Essen. Mit seinem Weggang, der mit dem ablehnenden Verhalten der zuständigen Instanzen gegen eine von ihm vorgeschlagene, notwendig erscheinende Neuorganisation des Chorunterrichts am Städt. Konservatorium in Verbindung gebracht wird, verliert das Nürnberger Musikleben eine seiner markantesten Persönlichkeiten.

— Dr. Robert Lach als Nachfolger Guido Adlers zum o. Professor der Musikwissenschaft an der Universität Wien. Dr. Rudolf Ficker zum a. o. Professor für Musikgeschichte daselbst.

— Robert Hernried, Lektor am Sternschen Konservatorium und Schriftleiter des Orchesters, als Lehrer für Musiktheorie an die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Hernried übernimmt die Theorieklassen des früheren Direktors Prof. Dr. Thiel.

— Die Münchener Altistin Johanna Egli als Assistentin Prof. G. A. Walters an die Württ. Hochschule f. Musik in Stuttgart. Die Künstlerin wird ihren Sitz in München beibehalten.

— Aus der Gesangschule Antonie Stern in Berlin wurden verpflichtet: Eva Engelhardt als 1. Soubrette an das Landestheater Allenstein, Wilhelm Schmid-Scherf als 1. Helden-Bariton an das Stadttheater Saarbrücken.

— Prof. Willy Hess wird an der Berliner Hochschule für Musik weiterhin seine violinpädagogische Tätigkeit im alten Umfange ausüben. Es ist gelungen, seine bewährte Kraft dem Institut zu erhalten.

— Nachstehende Schüler der Kammersängerin Lula Mysz-Gmeiner wurden für die Saison 1927/28 verpflichtet: Karlfritz Eitel als 1. Heldentenor an die Städt. Oper in Essen, Hannel Lichtenberg als jugendlich-dramatischer Sopran an das Stadttheater in Stettin, Margarete Pohland (bisher am Neuen Theater in Leipzig) als 1. dramatische Altistin an das Stadttheater in Krefeld.

— Universitäts-Musikdirektor Rud. Ew. Zingel zum Direktor des kirchenmusikalischen Seminars an der Universität Greifswald.

— An die Wiener Hochschule für Musik und darstellende Kunst anläßlich der Gründung einer modernen Regie-Schule: Prof. Clemens Holzmeister (Ausstattung), Prof. Dr. Max Graf (Operndramaturgie), Lothar Wallerstein (Opernregie), August Markowsky (Dram. Fach).

— Die Pianistin Lonny Epstein an das „Institute of Musical Art" in New York.

— Alfred Ernst, der Harfen-Solist des Stuttgarter Landestheaters, als Lehrer für Harfe an die Württ. Hochschule für Musik.

— MD. Leo Mélitz zum Präsidenten des Schweizerischen Musikerverbands.

— Hans Teßmer, der bisherige Dramaturg der Dresdner Staatsoper ist nach vierjähriger Tätigkeit aus seinem Posten ausgeschieden und nach Berlin übergesiedelt.

Dr. Helbig, bisher Privatdozent an der Universität Heidelberg, als Professor an die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik.

Konzertsänger Ludwig Ruge als Lehrer für Stimmbildung und Sologesang an die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin.

Dr. Reinhold Oppel, Kiel, als Lehrer für Theorie an das Landeskonservatorium zu Leipzig.

— Prof. Fidelio Finke zum Rektor der deutschen Musikakademie in Prag für das Schuljahr 1927/28.

— A. Nowakowski von der deutschen Musikakademie in Prag als Lehrer für Orgel an die neugegründeten Folkwang-Schulen in Essen.

— Hermann Busch an die gleiche Schule als Lehrer für Violoncell.

— Hans Hilf, Leipzig, ein Sohn des verstorbenen berühmten Violinvirtuosen Arno Hilf, als erster Violinlehrer der Seminar- und Ausbildungsklassen an das Bornschein-Konservatorium in Saarbrücken.

— Willy Petereins als 1. Konzertmeister an die Hagener Oper.

— Wilhelm Backhaus als Nachfolger Prohaskas an die Hochschule für Musik in Wien. Die Entscheidung des Künstlers steht noch aus.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Aufführungen von Werken Felix Draesekes

Wir konnten immer wieder einmal auf zahlreiche Aufführungen von Werken Draesekes hinweisen, was da zeigt, daß dieser hochbedeutsame Meister die Musiker immer und immer wieder fesselt. Auch in diesem Winter stehen Aufführungen bevor, wobei es sogar, was allerdings seltsam genug anmutet, zu Uraufführungen kommt. So wird im Magdeburger Tonkünstler-Verein die II. Bratschen-Sonate aus der Taufe gehoben, in Zwickau wird Johannes Schanze das H-Moll-Requiem, op. 22 bringen und ebenso erfolgt eine Aufführung in Saarbrücken. Obgleich das Werk 1913 mit großem Erfolg in Dessau zur Aufführung gekommen ist, ist es bis heute liegen geblieben, und man darf über derartiges in unserem Musikleben denn doch seine Verwunderung aussprechen. Prof. Bärtich führt mit seiner Vereinigung das E-Moll-Quartett op. 27, und das Striegler-Quartett das A-Dur-Klavierquintett op. 48, nachdem es im Vorjahre mit dem Klavierquintett zweimal große Erfolge erzielt hatte. Leider liegt das Werk immer noch im Manuskript vor, was seiner Verbreitung natürlich ungemein hinderlich ist. Fritz Busch hat die tragische Sinfonie auf sein Winterprogramm gesetzt, und in Oldenburg soll der III. Teil des Chri-

stus-Oratoriums unter Wissigs Leitung im Bach-Verein zur Aufführung gelangen. Und so wäre noch über verschiedene Aufführungen zu berichten. Daß Draeseke auch kunsthistorisch zu interessieren beginnt, beweist eine Arbeit über ihn als „Programmmusiker" von E. Röder, wie schon vor mehreren Jahren O. zur Nedden sich mit Draesekes Schaffen wissenschaftlich auseinandersetzte. So ist denn zu hoffen, daß Draeseke allmählich die Stellung in unserem Musikleben erringt, die ihm unbedingt zukommt.

Zum fünfzigsten Todestag Johann Herbecks

In Deutschland ist der Name Johann Herbecks, dessen Todestag am 28. Oktober zum fünfzigstenmal wiederkehrt, längst bekannt. Denn bereits in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hat Herbeck an der Spitze des Wiener Männergesangsvereines im edlen Wettstreit mit den ersten deutschen Gesangsvereinen, schöne Siege erkämpft. Es möge daher anläßlich dieses Gedenktages Herbecks Lebenslauf nachstehend flüchtig erzählt werden. Herbeck, am 25. Dezember 1831 als Sohn armer Eltern in Wien geboren, kam mit zwölf Jahren in das Zisterzienserstift Heiligenkreuz in Niederösterreich. Dort erwarb sich der mit einer hübschen Stimme begabte Sängerknabe im Klavier- und Orgelspiel wie auf den Saiteninstrumenten große Kenntnisse in Musik, für welche dem bisher Autodidakt gebliebenen Jüngling ein kurzes Generalbaßstudium bei Ludwig Rotter in Wien die Matura verschaffte. Im Sturmjahr 1848 ist Herbeck als Universitätsstudent bei der akademischen Legion. Durch Unterrichten gezwungen sein Brot zu verdienen, hängt er aber die Juristerei, für die er keinen Beruf in sich fühlte, bald an den Nagel und wendet sich der Musik zu. Seine erste Stellung nimmt er 1852, bereits verheiratet, als Regenschori bei den Piaristen ein und betritt 1856 als Chormeister des Wiener Männergesangsvereines seine künstlerische Laufbahn. Auch als Leiter der Gesellschaftskonzerte, bei denen der von ihm ins Leben gerufene Singverein mitwirkte, wurde Herbeck als unübertroffener Dirigent gefeiert. 1866 zum Hofkapellmeister ernannt, erfuhr eine Auslese klassischer und moderner Kirchenmusikwerke durch ihn eine glänzende Wiedergabe. Und im Hofoperntheater, dem Herbeck 1869—1875 als Direktor und erster Kapellmeister angehörte, entfaltete er ebenfalls eine segensreiche künstlerische Tätigkeit. Von den durch ihn zur Erstaufführung gebrachten Opern seien nur Wagners Meistersinger und Rienzi, sowie „Der Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Götz hervorgehoben. Auf Herbecks Bedeutung als Dirigent ist bereits hinlänglich hingewiesen worden. Hohen künstlerischen Wert besitzen aber auch seine Tondichtungen; ernten doch seine schönen Chöre überall, wo sie gesungen werden, stürmischen Beifall, was auch von den zwar weniger verbreiteten Orchesterwerken gesagt werden kann. Von letzteren seien nur die weitbekannte Messe in F, wie die große E-Moll-Messe, die Tanz-Momente und von den Sinfonien jene mit Harfe, die auch in Deutschland aufgeführt wurde, und schließlich Herbecks Schwanengesang, die grandiose Orgelsinfonie, erwähnt. Unvergängliche Verdienste hat sich Herbeck um Franz Schubert erworben, von dem er manches Werk vor gänzlicher Vernichtung gerettet hatte, wie er auch stets bemüht war, junge Talente zu entdecken und zu fördern; es braucht da nur auf Anton Bruckner verwiesen zu werden.

Max Herbeck.

Schumann-Museum

Bei der Versteigerung des 3. Teiles der Sammlung Wilh. Heyer, Köln (bisheriges „Musikhistorisches Museum") und der Versteigerung der Sammlung Jos. Liebeskind, Leipzig (beide Inhaber verstorben) am 29. Sept. d. J. bei K. E. Henrici, Berlin, konnte die Robert Schumann-Gesellschaft (Sitz Zwickau i. S.) für das Robert Schumann-Museum eine Reihe von schönen Musikhandschriften und Originalbriefen von Robert und Clara Schumann erwerben und dazu gleiches aus dem Schumannkreise, wie von Joh. Brahms, F. Hiller, Fz. v. Holstein, Th. Kirchner, Fz. Liszt, C. Reinecke, L. Schefer, W. Schröder-Devrient, S. Thalberg. Von Rob. Schumann kamen in den Besitz der Schumann-Gesellschaft a. d. Sammlung Liebeskind: die Handschrift der Motette „Verzweifle nicht im Schmerzensthal" von F. Rückert (op. 93), komponiert Kreischa b. Dresden 1849; ferner ein Teil der Skizzen zu „Paradies und Peri", und zwar Nr. 13, 14 und 15 aus Teil II (op. 50); ferner das Manuskript zum Titelblatt zu „Ritornelle und Vierzeiler", von Rückert, Canons für 4 stimmigen Männergesang (op. 65), darunter das ungedruckt gebliebene „Hätte zu einem Traubenkerne"; und dann auch der erste Entwurf zu dem „Concertstück für 4 Hörner m. Begl. d. Orchesters" (op. 86). Aus der Sammlung Heyer: Die Handschrift der „4 Fugen f. d. Pfte" (op. 72); das zum größten Teile von R. Sch. geschriebene Manuskript zu „Der Handschuh", Ballade von Schiller (op. 87); die Stichvorlage zu „Concertallegro mit Introduction für Pfte u. Orchester" (op. 134) mit eigenhändigem Titelblatt, zahlreichen Änderungen und Zusätzen. Beiliegend war da die von Clara Schumann geschriebene ganze Partitur. — Die zahlreichen Briefe, die erworben wurden, waren gerichtet z. B. an Panofka, Paris; F. Whistling, Leipzig; Chelard, Weimar; C. F. Becker, Leipzig; Carl Bank, Dresden, B. Senff, Leipzig. Eine Reihe der Briefe sind ungedruckt.

Bei der Versteigerung beteiligten sich außerdem lebhaft außer einer Reihe von Privatsammlern und Firmen die Preußische Staatsbibliothek, die Landes-

bibliothek zu Dresden, das Liszt-Museum in Weimar, das Reger-Archiv in Weimar. Viele Handschriften wanderten auf dem Wege des „Auftrags" jedenfalls meistens ins Ausland. M. K.

— Dr. Josef Zuth, der bekannte Lautenmusikschriftsteller, ruft zur Mitarbeit an seinem „Quellenlexikon der Laute und Gitarre" auf. Adresse: Wien V, Laurenzgasse 4 — III. 17.

— In Königsberg wurde das neue Heim des Neuen Schauspielhauses, die ehemalige Komische Oper, mit einer Vorstellung von Shakespeares „Sturm", Bühnenmusik von Erwin Kroll, eingeweiht. Das Neue Schauspielhaus hat sich in letzter Zeit mehrfach der Bühnenmusiken Krolls bedient, so kamen Andrejews „Ocean", Sophokles „König Ödipus" und zuletzt Alfred Brusts „Cordatus" mit Krollscher Musik zur Aufführung.

— Von Hermann Ambrosius finden in dieser Spielzeit folgende Aufführungen statt: 3. Sinfonie in Hermannstadt, 4. Sinfonie in Weimar und Eisenach, „Ein Eleusisches Fest" in Plauen, Zeulenroda, Bremen und München, Sinfonische Dichtung „Faust" in Chemnitz und Hamburg.

— Die Kurdirektion des Bades Wildungen veranstaltete zum Schluß der Saison einen Heinrich-Zöllner-Abend, in welchem der Komponist seine 3. Sinfonie „Im Hochgebirge" wie Bruchstücke aus Opern (Vorspiele zu Kerkerszene aus dem Musikdrama „Faust", wie der „Versunkenen Glocke") mit der ausgezeichneten Wildunger Badekapelle (Dir. Otto Albert) zu Gehör brachte. Die Hamburger Sopranistin Anni Vogel sang mit vollem Erfolg die Arie der Rautendelein aus der „Versunkenen Glocke", wie eine Reihe Lieder von Zöllner.

— In Bückeburg ist durch den Pianisten und Musiklehrer Gerhard Grosan eine „Musikgemeinde" gegründet worden. Im Winter werden 8 Konzerte z. T. mit bedeutenden Solisten stattfinden. Für die erste Veranstaltung war Stefan Frenkel verpflichtet worden, der mit Gerhard Grosan einen Sonatenabend (Bach, Tartini, Beethoven, Pfitzner) gab.

— Karl Herm. Pillney wurde von Prof. Franz Schalk eingeladen, in Wien mit den Philharmonikern seine Bearbeitung der Regerschen Bachvariationen op. 81 zur Aufführung zu bringen.

— Die Mozartgemeinde der tschechoslowakischen Republik in Prag wirbt um Mitglieder, um die „Bertramka", in der Mozart seinen Don Juan vollendete, zu restaurieren und damit eines der würdigsten Mozartdenkmäler vor dem drohenden Verfall zu schützen.

— R. v. Mojsisovics' einaktige Opera buffa „Das chinesische Mädchen" kommt in den Stadttheatern zu Nürnberg-Fürth und Hagen i. W. zur Aufführung.

— Die „Messe des Lebens" von Delius kam unter Schuricht zur Berliner Erstaufführung.

— Die Zeitschrift „Das Orchester" beginnt in einer Reihe Einzeldarstellungen eine Geschichte der Instrumentation zu veröffentlichen. Eine Reihe bekannter Musiker und Musikgelehrter haben ihre Mitarbeit zugesagt.

— Anfangs dieses Jahres wurde in Oslo die erste norwegische Musikbibliothek eröffnet. Ihre Gründer sind Prof. G. Schjelderup und Dr. mus. O. M. Sandvik.

— Aus London berichtet man die Gründung eines „therapeutischen Gesangvereins", deren Mitglieder die Meinung vertreten, daß durch gemeinsames, nach einer bestimmten Atemtechnik geregeltes Singen, insbesondere von Chorälen (sic!), eine große Anzahl körperlicher Gebrechen geheilt werden könne. Der Verein gibt auch ein Lehrbuch für „Vokaltherapie" heraus und will versuchen, auf dem Kontinent Fuß zu fassen. — Es geht doch nichts über die praktischen Engländer!

— Irene Koch spielte mit glänzendem Erfolg in Hamburg unter Dr. Göhler Dohnányis Kinderliedervariationen für Klavier mit Orchester und wurde daraufhin vom gleichen Dirigenten für ein Sinfoniekonzert der Landeskapelle in Altenburg verpflichtet.

Das italienische Unterrichtsministerium hat wiederum einen Preis von 25000 Lire für eine italien. Oper ausgeschrieben. Die Preisausschreiben waren in den letzten Jahren aus Mangel an preiswürdigen Werken mehrfach ohne Ergebnis geblieben..

Aus dem englischen Musikleben

I.

Randglossen aus Folkestone (England)

Die scheinbar glücklichste Zeit für einen Kritiker ist nach meinem Dafürhalten die Zeit, wenn es nichts zu kritisieren gibt. Fern vom Getriebe des lärmenden London, hier am Seestrande von Folkestone empfindet man so recht die höhere menschliche Bestimmung, die im erhabenen Nichtstun ausklingt. Die zur Lebensgewohnheit gewordene Eigenschaft des Kritisierens, das fortwährende Auslugen und Suchen nach den Fehlern, diese oft ermüdende, oft fast peinliche Mission des erbeingesessenen Kritikers, verflüchtigt sich hier. — Und so vollzieht sich die alljährlich um diese Zeit wiederkehrende Metamorphose. Man fühlt sich auf eine höhere Stufe gestellt und aus dem Kritiker wird ein — sagen wir freier Beobachter. Was sich uns ganz machtvoll aufdrängt, ist die Tatsache, daß die Unmusikalischen sich noch immer in einer schreckenerregenden Mehrheit befinden. Diese sonst ganz harmlose Menschenklasse ist vornehmlich in England mit edler Fürsorge großgezogen worden. Wo immer man hinblickt, sieht und hört man Unmusikalische in Menge. Diese Art von Leuten fühlt instinktiv ihre Zusammengehörigkeit und läßt sich auch demgemäß gegenseitig aus. Ein musikalisch Gebildeter und ein unmusikalisch Aufgewachsener können sich in ein und derselben Gesellschaft niemals wohlfühlen. Allein zwei unmusikalische Menschen fühlen sich scheinbar am wohlsten, wenn sie sich über musikalische Dinge auszulassen beginnen. Es war mir „vergönnt", einer Konversation zu lauschen, der ich folgendes „Epochale" entnahm:

Der Erste: Hat nicht Donizetti außer Martha auch Tell komponiert?

Der Zweite: Gewiß, aber Fra Diavolo bleibt doch sein Meisterwerk.

Der Erste: Warum müssen wir immer eine unvollendete Sinfonie von Schumann anzuhören bekommen und weshalb sind diese Kapellmeister so unglaublich nachlässig und führen nicht die ganze Sinfonie auf?

Der Zweite: Diese Menschen mit dem Taktierstock sind so sehr beschäftigt, daß sie sich nicht die Zeit nehmen, ein Werk voll und ganz einzustudieren und ziehen es deshalb vor, aufs Programm einfach „The Unfinished" zu setzen. Ja, diese Kapellmeister sind oft sehr schlaue Menschen!

„Und was Popularität anbetrifft," ließ sich der Erste aus, „ich glaube kaum, daß Wagner jemals die Popularität Sullivans erreichen wird.

(Fortsetzung auf Seite 660)

Und wenn man's bedenkt, hat Wagner jemals etwas derart Ohrenkitzelndes wie den Mikado geschrieben?"

„Und die Gondoliers," rief voll Entzücken der zweite Kunstfreund aus, „diese Opern sind einzig in ihrer Art und absolut unvergleichlich!"

Ich hätte mich es etwas kosten lassen, diese Herren zu bewegen, ihre Unterhaltung fortzusetzen, allein sie zogen es vor, sich dem großen Menschenstrom der Promenierenden anzuschließen und verschwanden somit aus meinem Gesichtskreis.

Der Gemeinderat von Folkestone hat mit großer Freigebigkeit einen Konzertsaal an den Meeresklippen erbaut, dessen Kosten sich auf rund hunderttausend Pfund Sterling belaufen und der erst vor einigen Wochen eröffnet wurde. Die Macht der Gewohnheit, vielleicht etwas Neues zu sehen und zu hören, zog mich mit unwiderstehlicher Gewalt in

(Fortsetzung auf Seite 662)

die neueröffnete Leas Cliff Hall. Was ich sah, erweckte reinstes Entzücken: Der reiche, prunkvolle Glanz der Ausstattung, die herrliche Akustik und die mannigfache praktische Anordnung vieler Einzelheiten. Doch was ich zu hören bekam, rief eine Art musikalischen Abscheus in mir hervor. Ein gutes Programm, aber geistlos behandelt, alles, statt tüchtig geprobt nur ganz flüchtig hingeworfen. Ein vor kurzem sozusagen zusammengetrommeltes Orchester, dem Zusammenspiel ziemlich gleichgültig zu sein scheint, lockte das Ferienpublikum heran. Der Conductor, oder zu Deutsch Dirigent, stets very smart looking und was die Franzosen mit Vorliebe mit „à quatre épingle" bezeichnen, schien sämtlichen Tempis Rache geschworen zu haben. Er dirigierte alles zu schnell und machte den Eindruck, als wollte er den letzten Zug nach London noch rechtzeitig erreichen. Seine jeweiligen Schattierungen und die merkwürdige Art seiner Phrasierung waren sehr „persönlich" und seine Temposteigerungen bekundeten sich oft in wütenden Gebärden. Die vom Komponisten vorgeschriebenen Tempi ließen ihn ganz kalt; es wird gespielt wie er, der Dirigent, will. Ein Teil des Publikums lachte oft hellaut auf, während Viele, des Anstandes halber, nur verstohlen lachten, um Haltung und gute Sitte im Konzertsaale zu wahren. Der wildgewordene Dirigent machte sich in schrillen Ausrufen wie: „Zweite Geigen", „Bratschen" etc. Luft. Auch hier fand ich Gelegenheit zu hören, wie „ergötzte" Kunstenthusiasten — denn auch solche gibt es. — ausriefen: „This is a wonderful Conductor!

(Fortsetzung auf Seite 664)

Folkestone found the right man"! Diese Leute sind es, die die musikalisch Gebildeten vertreten, und für diese ist der neue Kapellmeister das personifizierte Genie. — Ich sagte der herrlichen Halle bald Valet und wagte sie seither nicht mehr zu betreten.

Eine andere der englischen Spezialitäten, die während der Sommerszeit ihre Lager aufschlagen, nennt sich einfach Concert-Party. Diese, gewöhnlich aus sieben Mitgliedern bestehende Truppe sorgt sowohl für das instrumentale als auch vokale Musikbedürfnis, wobei natürlich auch der Tanz zu seinem Recht gelangt. Der typische englische Humor, vor allem der derbe, feiert hier seine Orgien. Diese britische Spezialität kann man, soviel ich hier erfahren konnte, in drei Klassen einteilen: Gut, mindergut und miserabel. Ich habe den Märtyrer für alle drei Klassen gespielt. Die wirklich erstklassige Concert-Party, die wohl ziemlich vereinzelt erscheint, hat gute Programme auf verschiedenen Gebieten, und man verläßt vergnügt das Lokal. Die niedrigeren Klassen aber sind kaum besprechenswert. Sie bestreben sich in jeder Weise, einem ohne jegliche Skrupel das Verdauungsvermögen zu vernichten. Und deshalb bin ich gewiß nicht nach Folkestone gekommen.

Aus London, wo die Promenaden-Konzerte in der Queens Hall durch die British Broadcasting Corporation (Rundfunk) — eine staatliche Einrichtung — eine kurze Spielzeit eröffneten, kommen zwei höchst merkwürdige Berichte. In ein und derselben Woche hatte zwei Geigerinnen mit bedeutenden Namen wegen Mangel an Orchesterproben ihr Gedächtnis im Stiche gelassen. Beide brachen im Konzert zusammen und konnten nicht weitermachen. Die erste war die australische Geigerin Daisy Kennedy, der das Unerwartete im Brahms-Konzert passierte; die zweite Isolde Menges, mit demselben Mißgeschick im Tschaikowski-Konzert. Die Kennedy hat sich in einem Interview bitter beklagt, daß man ihr keine Orchesterprobe gewährt, und deshalb hätte sie ihren Zusammenbruch fast vorausgesehen. Es ist bedauerlich, daß so beklagenswerte Zustände in London Wurzel gefaßt haben. Da Orchesterproben so enorm kostspielig sind, fing man schon seit geraumer Zeit an, damit zu sparen und ganz unverzeihlich zu knausern, natürlich wieder einmal an der unrechten Stelle. Entweder man verpflichtet Künstler und bewilligt ihnen im Interesse der Sache und ihrer Kunst die nötigen Proben, oder man sollte ganz davon absehen, Solisten mit Orchesterbegleitung auftreten zu lassen. Endlich ist ja der Rundfunk ein staatliches Unternehmen, das heute nahezu drei Millionen subscribers aufzuweisen imstande ist. Sir Henry Wood, der Dirigent des Unternehmens, hat natürlich gebundene Marschroute. Und wo für

(Fortsetzung auf Seite 666)

Proben nichts bezahlt wird, will kein Orchestermusiker umsonst spielen. Diese Zustände sind einfach beschämend und sollten bald in richtige Bahnen gebracht werden. Jeder Solist hat das Recht, zum mindesten eine Probe zu beanspruchen, und diese zu gewähren, ist Pflicht jedes musikalischen Unternehmers.

Bei den herrlichen Strandpromenaden hatte ich Gelegenheit, verschiedene Militärkapellen zu hören. Rhythmus, Schwung oder Präzision gehören nicht zu ihren starken Seiten. Alles klingt meistens matt im Vergleiche zu einer kontinentalen Militärkapelle. Auch das Repertoire bewegt sich in beschränkten Grenzen. Populäre Musik scheint etwa das Losungswort zu sein. Doch strömt das Publikum in Massen herbei und applaudiert aus Leibeskräften. Diese Konzerte sind kostenlos, und das macht sie so sehr populär.

In der Londoner „Daily Express" lese ich heute von dem großen Erfolg einer neuen komischen Oper: „The Prince of Marconia", deren Uraufführung der Komponist Mr. Isidore de Lara in Aix-Les-Bains leitete. Auch das Libretto stammt aus seiner Feder. Die Oper soll bald nach London kommen, wo ich dann hoffentlich Gelegenheit finden werde, darüber zu berichten. Vorläufig befinde ich mich im Lager der Mißtrauischen. Die letzte De Lara-Oper, der ich in London anwohnte: „Die drei Musketiere," gehört in die Kategorie der ganz unmöglichen Opern, was mich gelehrt hat, jeden Zeitungsbericht über einen großen Erfolg von Isidore de Lara mit besonderer Vorsicht aufzunehmen. Ein englisches Sprichwort lautet: The unexpected happens, und vielleicht läßt es sich ausnahmsweise auf die neue komische Oper anwenden! Perhaps.

Prof. S. Kordy.

II.

Das Haslemere-Fest für alte Kammermusik.

Der Erfolg des vorjährigen Musikfestes ermutigte den Veranstalter, Arnold Dolmetsch, das diesjährige Fest wiederum auf die Grenzen des ersten Festes von 1925 auszudehnen. Es fanden infolgedessen vom 22. August bis 3. September zwölf Konzerte statt, außerdem noch Morgen-Veranstaltungen, in denen die zur Verwendung kommenden Instrumente vorgezeigt und erklärt wurden sowie auch zwanglos „Convorts" und Solowerke musiziert wurden. Von den Konzerten entfielen zwei auf J. S. Bachsche Musik, fünf auf altenglische Musik, wovon zwei ausschließlich aus Fantasien und „Consorts" für Violen, und eins aus Kompositionen Hy. Purcell's bestanden; ferner gab es je ein Konzert mit Werken von Haydn und Mozart weiterhin populäre Musik und Tänze, deutsche, französische und italienische und spanische Musik. Von den gespielten Instrumenten, deren mehrere von bedeutenden alten

(Fortsetzung auf Seite 668)

Meistern herstammen, verdienen besondere Erwähnung eine schöne wohlerhaltene Tenor-Gambe von Hans Vohar (ca. 1450), österreichischer Herkunft und wohl das älteste noch erhaltene Instrument seiner Art, sowie ein sehr wohlklingendes zweimanualiges Cembalo von A. Dolmetsch, mit einer von ihm erfundenen neuen Mechanik, in der weder Federkiele noch Lederstückchen zum Anreißen der Saiten verwendet werden, ohne den Toncharakter des Cembalos im mindesten zu verändern. Andererseits aber kann ein Vibrato durch wiederholten Druck auf die Tasten erzielt werden, und ein besonderes Pedal ermöglicht das Anhalten des Tons. Auch die Familie der sanften Blockflöten kam wieder mehrfach zur Anwendung. Das Publikum der Haslemere-Feste wächst stetig, so daß deren Zukunft gesichert erscheint, zumal dieses Jahr von einer Anzahl hervorragender Musiker (Sir Hy. Davies, Sir Richard Terry, Dr. Whittaker etc.) und Musikliebhaber die Gründung eines Dolmetsch-Fonds in Vorschlag gebracht wurde, dessen Aufgabe es sein soll, Dolmetsch die Fortführung und Erweiterung seiner Pläne und Arbeiten zu ermöglichen. Die Liverpool-Gruppe seiner Schüler bewies z. B., was sich in dieser Beziehung erreichen läßt. Sie bestritt ausschließlich das Programm eines ganzen Konzertes, in dem besonders Betty Brown durch Vielseitigkeit sich auszeichnete. Eine Pavane von Thomas Lupo für drei Violen begleitete sie mit der Orgel, als Altistin sang sie das Anna Boleyn zugeschriebene Lied „O death, rock me asleep" mit Begleitung von 4 Violen, spielte vortrefflich Virginal-Stücke von Farnaby, Gibbons und Tomkins und übernahm abwechselnd die Diskant- und Tenor-Viole in Fantasien von Ferrabosco, Tomkins, Mich. Easte und J. Jenkins. Außerdem hörte man noch zwei reizende Stücke von Anthony Holborne für Bockflöten-Quintett. Besonders bemerkenswert war eine Aufführung der Arie „O süßes Kreuz" aus der Bach'schen Matthäus-Passion mit Originalbegleitung (Rudolph Dolmetsch, der Gambe spielte). In demselben Konzert wurde auch Purcell's höchst interessante Fantasie über eine Note für 2 Violinen, Viola, Tenor-Violine und Violoncell zu Gehör gebracht. Von hervorragendem Interesse war auch das Konzert in D-moll für Viola d'amore und Laute mit Streichinstrumenten con sordini und Orgel von Antonio Vivaldi, mit einem herrlichen Mittelsatz. Auch Violenstücke des Spaniers Diego Ortiz kamen zur Aufführung, sowie Suiten für eine und für drei Gamben von M. Marais und de Caix d'Hervelois, eine Lautensuite von Pierre Gauthier, eine Suite für Cembalo etc. Das letzte Konzert, in dem wir ein bemerkenswertes Stück für 3 Violinen von Heinrich VIII. hörten, beschloß mit der feierlich bedeutenden Vier Noten-Pavane von Alfonso Ferrabosco in würdiger Weise das Fest. E. van der Straeten.

Oberschlesisches Musikleben.

Der diesjährige Konzertwinter brachte eine Fülle von Konzerten. Die Veranstaltungen heimischer Kräfte zeichneten sich vor allem durchgehend durch straffe Arbeit und künstlerisches Streben aus. Aufgeführt wurden an großen Werken: Beethovens Neunte in Ratibor durch die Singakademie (Leitung Mus.-Dir. Ottinger) und Kattowitz durch den Meisterschen Gesangverein (Leitung Prof. Lubrich). Bachs H-Moll-Messe durch den Beuthener Singverein unter Mus.-Dir. Jaschke.

Um Solistenkonzerte bemühten sich die Konzertdirektion Cieplik und die Oberschlesische Konzert- und Vortragsgesellschaft, beide in Beuthen. Diese Konzerte litten teilweise unter schlechtem Besuch, was meist damit zusammenhing, daß mehrere Veranstaltungen in einen kurzen Zeitraum zusammengedrängt waren, das Publikum somit übersättigt wurde. Nur erste Künstler fanden immer wieder volle Häuser, so Sigrid Onegin, Tauber, Gieseking, das Landesorchester mit Prof. Schnabel als Solist und — die Russenchöre.

Die Opernspielzeit der „Vereinigten Städtischen Bühnen" stand auf einer bisher nicht erreichten Höhe. Der neue Opernkapellmeister Karl Friderich und der Oberspielleiter Michael von Ilinsky schufen im Verein mit einer guten Auslese von Solisten Aufführungen, deren sich keine großstädtische Opernbühne zu schämen brauchte. Dabei waren fünf Orte insgesamt zu bespielen. Von den 15 Opern der Spielzeit gelangen am besten: Figaros Hochzeit, Schneider von Schönau, Die toten Augen, Mona Lisa, Fidelio. Die Kulturarbeit Karl Friderichs an dem Opernorchester, die sich besonders auch in hervorragenden Sinfoniekonzerten zeigte, sei besonders hervorgehoben. Mit diesen Konzerten scheint die Lösung der Frage des kommenden Oberschlesischen Landesorchesters der Verwirklichung nähergekommen zu sein. J. Reimann.

VERLAGSNACHRICHTEN

Soeben erschienen im Steingräber-Verlag die ersten beiden Hefte der Schottischen und Walisischen Volkslieder von J. Haydn in der Bearbeitung von B. Engelke. Auf diese prächtige Publikation, aus der wir im Juli/August-Heft einige Stücke veröffentlichten, sei nachdrücklichst hingewiesen.

Der Drei Eulen-Verlag, München, Oettingenstr. 2, ersucht alle Komponisten musikdramatischer Werke oder deren Erben um Angabe ihrer Adresse zwecks Aufnahme in das in der nächsten Zeit erscheinende musikwissenschaftliche Werk „Die Oper" von Alfred Reifenberg.

Die im Bärenreiter-Verlag, Kassel, erschienene motettische Passion von Leonhard Lechner liegt bereits in II. Auflage vor und wird heuer wieder in ca. 10 Städten aufgeführt.

Die bekannte Brahms-Biographie von Dr. Walter Niemann (Klassiker der Musik, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart) erschien soeben in einer englisch-amerikanischen Ausgabe.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

94. JAHRG. LEIPZIG / DEZEMBER 1927 HEFT 12

Deutsche Klangwelt

Von Otto Jungmeyer, Linz

I.

Mozart.

Den lichtdurchfluteten Spiegelsaal
Durchwogen sonnige Klänge,
Wie perlendes Leben aus lichtem Pokal
Ergießt sich der heitere Freudenchoral
Hinein in des Festes Gedränge.

In Tonharmonien aufjubelt der Chor
Der sieghaften Leidüberwinder,
Wie Maiblütendrängen bricht es hervor
Und trägt zu Allvaters Antlitz empor
Den Dank seiner seligen Kinder.

Die Hymne des Lebens tönt sehnsuchtsheiß
Im Klange der Zauberflöten,
Scheuwerbende Geigen verkünden leis
Des irdischen Lebens, der Erde Preis
Und lösen der Seele Nöten.

Und Lebensgenien im lichtvollen Tanz
Umschweben das Klanggebäude —:
Das Leben steht leuchtend im Jugendglanz!
Lichtelfen winden mir Kranz um Kranz:
Des Lebens Sinn ist Freude!

II.

Schubert.

Die linden Lüfte sind erwacht!
In tauiger Morgenkühle
Ruht moosbegrünt und strohbedacht,
Vom rauschenden Lindenbaum umwacht,
Die frohgeschäftige Mühle.

Schon weht am Mühlbach Veilchenduft,
Wo junge Knospen drängen,
Und Vogelsang erfüllt die Luft,
Die Ungeduld des Lebens ruft
Und will die Fesseln sprengen.

Und heiliger Frühlingsglaube lacht
Und jauchzt an allen Enden,
Die Seele, bangverträumt, erwacht
Und hört den Klang und fühlt es sacht:
Nun muß sich alles wenden!

Mit Mutteraugen grüßt die Welt
Die jungerwachten Triebe —
O Erde, die mich innig hält,
O weites, wonniges Himmelszelt!
Des Lebens Sinn ist Liebe!

III.

Bruckner.

Vom Heimatboden dringt hervor
Die gotterfüllte Weise,
Wie Bauernbeten klingt der Chor
Und schwingt sich kindlich fromm empor
Dem lieben Gott zum Preise.

Weit dehnt das Land sich, Obstbaumgrün
Umkränzt die Ackerweiten,
Durch die mit erdgesenktem Sinn
Bemessnen Schwunges ackerhin
Sämänner wuchtig schreiten.

Im heiligen Orgelklang erstand
Des Lebens Offenbarung:
Ein Samenkorn aus Gottes Hand
Fiel in das weite Ackerland:
„Keim auf, Saatkorn, bring Nahrung!" —

„Und fiel die Saat all um mich her
Dem eisigen Frost zu Raube,
Ich ruh in Deinem Acker, Herr,
Ich füll' die Scheuern ernteschwer!"
Des Lebens Sinn ist Glaube!

IV.

Beethoven.

Aus Menschennot und Erdenfrohn
Ringt heiß die Sucherseele
Empor zum lichten Sternenthron,
Daß sie, der Erdenhaft entflohn,
Das lichte Ziel nicht fehle.

Weit liegt zurück, was sie an Welt
Und Erdenlust gebunden —
Ein Jenseitslicht den Pfad erhellt,
Einsam, bewußt auf sich gestellt,
Hat sie den Weg gefunden.

Von heiliger Leidenschaft erfüllt,
Kämpft sie in treuem Ringen
Sich aufwärts, ewig ungestillt,
Bis erdenfern, vorm Gottesbild
Die Siegfanfaren klingen!

Hier neigt sie andachtschauernd sich
In heiß erkämpfter Klarheit:
„O Unnennbarer, zeige Dich!" —
Des Himmels Tore öffnen sich —
Des Lebens Sinn ist Wahrheit!

* * *

Zu einer Verstaatlichung des Leipziger Konservatoriums

Von Dr. Alfred Heuß

Der Außenstehende ist verwundert, so man ihm sagt, daß in Deutschland eigentlich der ganze höhere musikalische Unterricht in den Händen von Anstalten liegt, die dem Staat nicht das geringste kosten, dieser hingegen — gedacht ist an städtische und staatliche Orchester sowie an Opernbühnen — seine musikalischen Kräfte von diesen ganz auf sich gestellten Anstalten bezieht. Verwundert ist er gerade auch deshalb, weil er weiß, daß die bildende Kunst in ihren staatlichen und städtischen Akademien schon lange ihre sichergestellten Heimstätten besitzt, Stätten, in denen das heranwachsende Künstlergeschlecht seine Ausbildung empfängt, die Lehrer dieser Anstalten aber als sichergestellte höhere Beamte ein ruhiges, der Kunst gewidmetes Leben führen können. In der Musik verhält sich das nun eben ganz anders. Hier sind nicht nur die kleineren Privatmusikschulen auf sich gestellt, sondern auch die eigentlichen Musikschulen, die großen Konservatorien, deren Aufgabe darin besteht, die fachmännische Ausbildung in den verschiedensten Gebieten der praktischen Musikausübung zu übernehmen. Gelegentlich unterstützt eine Stadt die „städtische Musikschule" mit einem kleinen Beitrag, im ganzen aber

erschöpfte sich die städtische oder staatliche Fürsorge auf unserem Gebiet in der Verleihung des Titels „städtisch“ oder „königlich“ an die erste der betreffenden Unterrichtsanstalten. Nichts ist, wie gesagt, dem Staat billiger gekommen als das ganze höhere Musikunterrichtswesen, oder vielmehr, es kostete ihn nicht nur nichts, sondern bedeutete für ihn, da die Anstalten als Geschäftsunternehmen besteuert werden können, sogar eine Einnahmequelle. Dabei das Kuriosum, daß der Staat sich darauf angewiesen sah, von diesen auf sich gestellten Instituten seine Musiker zu beziehen, in gewissem Sinne sogar Schulmusiker; sofern er es früher gerne sah, wenn die — an einem Lehrerseminar ausgebildeten — Lehrer ihre musikalische Bildung noch an einem Konservatorium — auf eigene Kosten natürlich — vervollständigten, was für Seminarmusiklehrer ohnedies als fast selbstverständlich galt. Wie dies gekommen ist, darf uns hier nicht näher beschäftigen. Immerhin sei darauf hingewiesen, daß früher die Verhältnisse vollkommen anders lagen, die Musiker im allgemeinen aus den gewöhnlichen Schulen mit ihren Kantoreien, später auch noch den Universitäten, hervorgingen. Das war nur möglich, weil die Musik in der ganzen Vokalperiode und auch noch später eine ungleich höhere Stellung in den Schulen einnahm als heute und seit langem, zudem das damalige System es mit sich brachte, daß nur die wirklich Befähigten sich dem Musikerberuf zuwenden konnten. Als gegen Mitte des 19. Jahrhunderts endlich auch in Deutschland Konservatorien gegründet wurden, war die Verbindung von Behörde und höherem Musikunterricht vollständig gelöst, und es war für Mendelssohn, der 1843 das Leipziger Konservatorium ins Leben rief und damit das Zeichen für die allgemeine Errichtung derartiger Anstalten gab, selbstverständlich, daß der Staat für eine derartige Gründung gar nicht angesprochen wurde und sie auf privatem Wege zu erfolgen hatte. Damit war in gewissem Sinn das Schicksal der deutschen Konservatorien gesprochen. Sie hatten, ob sie wollten oder nicht, Gründungen auf geschäftlicher Grundlage zu sein, verbunden mit einer solchen auf den Idealismus des deutschen Musikers. An diese erging gewissermaßen der Ruf: Stellt eure Kräfte der höheren musikalischen Erziehung zur Verfügung, seid Lehrer der musikalischen Jugend, des euch nachrückenden Musikergeschlechts. Ihr gebt das Beste, was ihr zu vergeben habt, weiter, dies auch deshalb, damit, wenn ihr alt und untüchtig geworden seid, ohne weiteres ersetzt werden könnt. Zahlen können wir selbstverständlich nicht viel, das werdet ihr begreifen, denn sonst könnten wir auch die Konkurrenz nicht aushalten; aber es reicht immerhin zum Leben und wenn nicht, so könnt ihr, so ungern wir dies sehen und es euch natürlich auch am liebsten verbieten würden, neben eurem Anstaltsunterricht Privatstunden geben. Indem wir die besten unter euch Musikern ausgesucht und zu Lehrern an unseren Instituten gemacht haben, zeichnen wir euch ohnedies aus und das wird euch für alles andere entschädigen, was ihr vielleicht erwartet, ein eurem Können und eurer Arbeit entsprechendes Einkommen mit dem Ausblick auf ein gesichertes Alter. Das sind ja schließlich auch Dinge, die ihr gar nicht erwarten durftet, denn als Privatmusiklehrer seid ihr noch mehr auf euch gestellt gewesen als jetzt, wo eine Anstalt hinter euch steht.

Die Musiker kamen, die besten sogar. Ein Mendelssohn z. B. scharte gleich in den ersten Jahren Musiker um sich, deren Namen heute noch vollen Klang haben, und wie in Leipzig so bald auch anderwärts. Uns gehen hier natürlich nur die eigentlichen Konservatorien an, nicht die unzähligen Musikinstitute, von denen viele nicht anders als Schmarotzerpflanzen anzusehen sind und ihren Zweck darin sehen, musikalische Wirtshausbildung zu verabreichen, wie es aber keinem Zweifel unterliegt, daß zahlreiche dieser neben den eigentlichen Konservatorien aufkommenden Musikinstitute ihre Aufgabe, guten Elementarunterricht bis in eine sogar künstlerische Mittelstufe zu geben, nicht eigentlich schlecht erfüllen,

d. h. in ziemlich genauem Abstand zu den höheren Musikanstalten stehen. Also nur diese gehen uns hier an.

Die Wirkung dieser auf sich gestellten Konservatorien auf die deutsche Musik ist, wenigstens nach gewissen Seiten hin, verheerend gewesen, und das lag am ganzen System, lag zunächst daran, daß diese Anstalten überhaupt keine solche im wirklich höheren Sinn sein und werden konnten. Denn auf geschäftliche Grundlage gestellt — daran konnten auch spätere hochherzige Stiftungen nichts ändern —, waren sie darauf angewiesen, nicht nur ganz mangelhaft vorbereitete Zöglinge aufzunehmen, sondern auch reichlich viel unbegabte. Jeder mit den Verhältnissen Vertraute ist immer wieder erstaunt, auf wie viel sowohl wenig musikalische wie unkünstlerische Elemente er in Konservatorien stößt. Ihrer eigentlichen Bestimmung nach müßten die Konservatorien Hochschulen sein, müßten dort anfangen, wo Musikinstitute oder ein geregelter Privatunterricht abgeschlossen hatte, abgeschlossen für diejenigen, die sich nunmehr ganz der Musik widmen wollen und zu diesem Zwecke eine ganz ordentliche Prüfung vor dem allfälligen Eintritte ins Konservatorium abzulegen hatten. Das hätte seine Wirkung auf die ganzen besseren Musikinstitute und Privatmusiklehrer ausgeübt, die sich nunmehr nicht darauf beschränken durften, ihren Schülern vor allem Fingertechnik beizubringen, damit sie mehr schlecht als recht musizieren lernten. Es ist hier wie überall, die Kontrolle, die bewußte und unbewußte, muß von oben ausgehen, es muß überhaupt ein wirkliches Oben vorhanden sein. Und ein solches Oben gibt es in der höheren Musikerziehung — von der staatlichen Hochschule in Berlin abgesehen — in der deutschen Musik bis auf den heutigen Tag nicht. Denn kann man irgendwie Hochschulen für Musik nennen, deren Zöglinge bei ihrem Eintritt nicht einmal Noten schreiben können, von Harmonielehre und Kontrapunkt keine Ahnung haben, kurzweg als Elementarschüler anzusprechen sind? Man vergegenwärtige sich einmal, was es hieße, wenn derart vorgebildete Schüler eine Universität beziehen könnten.[1]) Diese völlig ungenügende Vorbildung wirkt nun selbstverständlich auf den ganzen Unterrichtsplan an Konservatorien ein. Es ist einfach unmöglich, selbst bei vier- und sogar fünfjährigem Besuch eines Konservatoriums so weit zu gelangen, um sich als wirklich durchgebildeter Musiker betrachten zu können, schon deshalb nicht, weil gemeinhin der Unterricht in den sogenannten theoretischen Fächern gerade dann abbricht, wenn er, nach Abschluß der vorbereitenden Kurse in Harmonie, Kontrapunkt und Formenlehre beginnen müßte. Weiß denn überhaupt noch jemand, was es in der eigentlichen Tonkunst zu lehren und zu lernen gäbe? Daher, daß wir uns immer in den Anfangs- und Mittelstufen bewegen, kommt es auch, daß wir wohl ein paar tausend verschiedener Harmonielehrbücher und ein paar hundert über Kontrapunkt besitzen, aber nicht ein einziges über die Sinfonie, die Oper, das Lied usw. Indessen, wir wollen nicht ausführen, was, wenn zwar in aller Kürze, schon vor einigen Jahren (1925, Juni- und Oktoberheft)

[1]) Man sollte es doch wohl für unmöglich halten, daß an einem großen Konservatorium wie dem Leipziger die primitive Methode Tonica-Do eingeführt wurde, mit der in England seit über 40 Jahren achtjährigen Kindern das Notensingen beigebracht wird. Das heißt, so sich eine derartige Methode als notwendig erweist, soviel, daß man musikalische Analphabeten in das Konservatorium aufnimmt und dies wiederum soviel, als würden in Gymnasien und sonstigen Mittelschulen — denn von Hochschulen wollen wir gleich gar nicht reden — Analphabeten aufgenommen. Man halte sich nun vor Augen, daß Zöglingen, denen nach ihrem Eintritt erst beigebracht werden muß, eine Quinte oder Terz zu treffen, nach etwa vierjährigem Musikstudium am Konservatorium einigermaßen durchgebildete Musiker sein sollen! So stellt sich denn heraus, daß die rein musikalische Prüfung, der ein Neunjähriger sich zu unterziehen hat, um z. B. „Thomaner" werden zu können, ungleich schwieriger ist, d. h. von ihm ungleich mehr verlangt wird, als von einem vielleicht im zwanzigsten Jahr stehenden Konservatoristen. Man lade, wenigstens im Hinblick auf werdende Musiker, die Schuld nicht auf unsere Schulen, die ja sicherlich in musikalischer Beziehung immer noch versagen. Wer sich dem Musikberuf widmen will, muß denn doch so musikalisch sein und es musikalisch so weit gebracht haben, daß er den einfachsten musikalischen Forderungen genügt. Sonst gehört er überhaupt nicht auf ein Konservatorium.

gesagt worden ist. Hier heißt es lediglich den materiellen Grund angeben, warum die Konservatorien gerade auch in ihrer vornehmsten Aufgabe, ein gesundes, wohlausgerüstetes Komponistengeschlecht heranzubilden, versagen mußten; warum sie überhaupt nicht irgendwie als Hochschulen für Musik angesehen werden können. Das lag in der ganzen geschäftlichen Einstellung der Konservatorien, die dafür sorgen mußten, möglichst viele Schüler aufzunehmen, es also weder mit den Fähigkeiten noch dem Können der sich meldenden Zöglinge ernst nehmen konnten, vielmehr sich von dem für die Kunst so verhängnisvollen Prinzip der Masse statt der Auslese bestimmen lassen mußten. Die Aristokratie der Tonkunst ging im 19. Jahrhundert immer mehr verloren, und beschleunigt wurde diese Entwicklung durch die Konservatorien. Sie sind es auch, die ein eigentliches Musikproletariat förmlich züchteten, wie sie auch verhindert haben, daß der so billig gewordene deutsche Musiker die ihm gebührende gesellschaftliche Stellung einnahm, was wiederum in Verbindung steht mit dem einseitigen und ganz und gar nicht in das Wesen der Tonkunst führenden Unterricht an den Konservatorien. Wo gibt es denn bis heute eine eigentliche Musikerbildung, vergleichbar der, über die sozusagen jeder Maler oder bildende Künstler in seinem Fache verfügt? Ausgezeichnetes haben die Konservatorien in instrumental-technischer Beziehung geleistet, um so stärker macht sich aber gerade das Mißverhältnis zur inneren künstlerischen Bildung geltend. Man frage feinsinnige, musikalisch scharf durchgebildete Dirigenten, wie schwer in feineren Vortragsfragen selbst mit ersten Orchestern zu arbeiten ist.

Und die Lehrer! Der durch keine Auslese gezügelte Massenandrang zu den Konservatorien bedingte mit der Zeit die Anstellung einer immer größeren Zahl von Lehrern, von denen ein großer Teil nichts als musikalischen Frohndienst zu leisten hat, zumal das Konservatoriums-Unterrichtssystem verhindert, möglichst bald die Zöglinge der eigentlichen Kunst zuzuführen. Kein Zweifel auch, daß unter den immer zahlreicher werdenden Lehrern an stark besuchten Konservatorien sich manche finden, die als Künstler d. h. als Lehrer im echt künstlerischen Sinn, nicht angesprochen werden können, also echten Künstlergeist — überhaupt ein äußerst rarer Artikel an Konservatorien — nicht weiterzugeben imstande sind. Eins geht ins andere. Man wundert sich eigentümlicherweise, warum im ganzen so wenige bedeutende Komponisten an Konservatorien beschäftigt gewesen sind und wenn ja, daß bei ihrem Unterricht wenig, oft blutwenig herauskam. Was sollen denn eigentlich Komponisten an Konservatorien, da man zu einem systematischen Komponieren an Konservatorien überhaupt nicht kommt, jeder eigentlich in dieser Beziehung „wild" aufwächst und, wenn er es zu etwas bringt, sein eigener Lehrmeister gewesen ist? Ganz im Gegensatz, sowohl zu früheren Jahrhunderten als aber auch zu den zahlreichen Malerschulen im 19. Jahrhundert, an denen zu einem Teil allererste Meister einen ganz systematischen Lehrgang sich zurechtgelegt hatten und deshalb in der Lage waren, ihren Schülern etwas Festes zu übermitteln, mochten diese später — das ergab sich von selbst — ihre eigenen Wege einschlagen. All das Systematische in der Erziehung des jungen Komponisten fehlt in Deutschland ganz, und zwar auch im Gegensatz zu Frankreich, wo das staatliche, noch im 18. Jahrhundert gegründete Conservatoire die ersten Komponisten zu seinen Lehrern zählte, die auch wenigstens einigermaßen dazu gelangt sind, einen Lehrgang für Komposition auszubilden. In Frankreich gibt es z. B. seit über hundert Jahren Melodieschulen, und die Macht der französischen Oper, besonders ihrer Spieloper, beruht nicht zum wenigsten hierauf. Der Franzose hat im 19. Jahrhundert musikalisch weit mehr aus sich gemacht als der Deutsche, während er im 17. und 18. Jahrhundert an bedeutenden Musikern arm und fortwährend auf Import angewiesen war.

Und an dem weit stärkeren Hervortreten Frankreichs als Musikland in den letzten hundert Jahren hat das staatliche Conservatoire, dem, nochmals gesagt, bis heute die ersten Komponisten einen Teil ihrer vollen Kraft widmeten, einen ganz erheblichen Anteil. Im Gegensatz hierzu regierten in Deutschland die Theoretiker, die theoretischen Musiker, deren Macht sich eigentlich alle Komponisten, soweit sie Lehrer waren, gefügt haben, am kindlichsten abhängig Anton Bruckner[1]). Das ganze System der deutschen Konservatorien ließ gar nicht zu, daß wir auf dem wichtigsten Gebiet der Musik, dem der kompositorischen Ausbildung, auf einen grünen Zweig gelangten. Ein systematischer Unterricht in der Komposition geht sozusagen allen deutschen Komponisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und schon vorher, ab, einem Bruckner so gut wie einem Reger, und aus keinem anderen Grunde, als weil wir überhaupt nichts besitzen, was irgendwie nach einer Schule aussieht. Selbst wenn es deutsche Komponisten gegeben hätte, die willens waren, ihre Erfahrungen einigermaßen systematisch im Sinne eines Lehrers durchzudenken und sie weiterzugeben, sie hätten an Konservatorien gar keine Gelegenheit gehabt, denn man kam ja gar nicht dazu, in das eigentliche Gebiet der Komposition einzuführen. So kommt es denn, daß wir in Deutschland so gut wie gar keinen Erfahrungsschatz in dieser Beziehung besitzen, jeder auf seine Art selig oder unselig werden muß. Es kann deshalb auch keinem werdenden Komponisten einfallen, bestimmte Lehrer aufzusuchen, und tut er es, wie es z. B. hinsichtlich Regers der Fall war, so erfährt er — nichts, weil dieser auch nichts Mitteilbares wußte. Und wer all dies leugnen würde, gibt lediglich zu erkennen, daß er nicht weiß, worauf es schließlich ankommt. Indessen, es ist nicht Zweck dieser Ausführungen, die ganze Misere des höheren Musikunterrichts an den deutschen Konservatorien zu erörtern, wohl aber, sie mit der bereits zum Verhängnis gewordenen Tatsache in Verbindung zu bringen, daß diese Anstalten, nur auf sich gestellt, ihren künstlerischen Zweck mit dem geschäftlich kaufmännischen verbinden mußten, also gar nicht in der Lage waren, in jenem Sinn der Kunst zu dienen, der allein zu einem ehrlichen und wahren Ziele führt.

Wir wären auf diesem Gebiete schon lange weiter, wenn die großen Konservatorien mit aller Kraft auf Grund der nötigen Einsicht daran gearbeitet hätten, an Stelle von künstlerischen Geschäftsinstituten wirkliche Kunstanstalten zu werden, was eben nur dadurch möglich werden konnte, daß sie, den geschäftlichen Interessen enthoben, staatliche Anstalten wurden. Dazu fehlte aber, scheinbar eigentümlich genug, der ausgesprochene Wille. In der Vorkriegszeit arbeiteten die Institute auf Grund ihres geschäftlichen Systems ganz gut, es gab sogar große Konservatorien — ich will keine Namen nennen —, deren Besitzer steinreiche Leute wurden; aber auch an Anstalten, die gewissermaßen als eine Aktiengesellschaft geführt wurden, waren wenigstens die ersten Kräfte, die ihrerseits wieder die Macht in ihrer Hand hatten, so gestellt, daß sie sich ganz und gar nicht nach dem Staate sehnten, sondern lieber unter sich bleiben wollten, da man in diesem Falle machen konnte, was einem gut schien. Ich erinnere mich, vor dem Krieg mit einem der ersten Professoren des Leipziger Konservatoriums einen scharfen Wortwechsel geführt zu haben, als ich ihn fragte, wie es denn möglich sei, daß ein Konservatorium wie das hiesige Klavier als obligatorisches Nebenfach für Geiger und Sänger abschaffen könne. Ob denn etwa die Geiger Zigeuner werden sollten?! Die Berechtigung des Vorwurfs mußte er schließlich natürlich zugeben, seine Entschuldigung bestand aber in dem Wort: Ach, in Dresden sieht's noch viel übler aus. Das stimmte, was ist aber mit

---

[1]) Hierüber haben wir nun auch gründliche Auskunft durch das kaum genug zu empfehlende Buch von Fr. Klose. Meine Lehrjahre bei Bruckner (Gustav Bosse, Deutsche Musikbücherei), auf das wir denn auch noch in verschiedener Hinsicht eingehend zu sprechen kommen werden.

der Entschuldigungs-Steigerung: übel, übler, am übelsten, gewonnen? Höchstens soviel, daß noch eindringlicher gemacht wird, in Sachen der Konservatorien müsse einmal etwas Entscheidendes geschehen, sie müßten einer Geschäftskonkurrenz enthoben sein, um endlich einmal nur der Kunst dienende Stätten werden zu können. Das kann aber nur dadurch geschehen, daß der Staat sein erstes Konservatorium unter seine Obhut nimmt und zu einer staatlichen Anstalt macht, dies mit allen Rechten und Pflichten. Auf beides käme es an. Mit einer Verstaatlichung muß eine sehr gründliche Veränderung des ganzen Systems Hand in Hand gehen, und worin diese zu bestehen hätte, wurde wenigstens andeutungsweise ausgeführt. Sonst würde, nachdem nun einmal die Gründung der Konservatorien auf geschäftlich-künstlerischer Grundlage erfolgt ist, im Sinne der Kunst nichts oder viel zu wenig erreicht, das Ganze liefe auf die staatliche Unterstützung einer geschäftlichen Kunstanstalt hinaus, die nunmehr in der Lage wäre, ihr bisheriges System auf besser gesicherter Grundlage auszuüben, also u. a. dem Staat noch mehr überflüssige Musiker zuzuführen. In diesem Fall hätte es auch gar nicht viel Zweck, sich bei der ganzen Frage länger aufzuhalten.

Es liegt in dem bisherigen Geschäftssystem begründet, daß gerade auch das Leipziger Konservatorium selbst nach den bösen Zeiten im Kriege und vor allem in der Inflationszeit nicht ernstlich an einer Verstaatlichung gearbeitet hat, weshalb es denn auch mit dieser, trotzdem man einige Staatshilfe beanspruchen mußte, bis in die neuere Zeit nicht recht vorwärts ging und in Dresden bereits der Plan einer staatlichen Gründung erwogen worden war. Diese Gefahr hat das Leipziger Konservatorium vor allem dadurch abgewendet, daß es sich aus eigener Kraft wiederum emporarbeitete und seinen Vorsprung vor Dresden offenkundig machte. Seinen Aufschwung verdankte es dabei vor allem auch geschäftlicher Umsicht und Arbeitskraft, und so sehr es in dieser Hinsicht einem hiesigen Geschäftsmann verpflichtet ist, wir haben uns auch hierüber im Klaren zu sein, daß diese Art geschäftlicher Tüchtigkeit nur für ein Konservatorium im bisherigen Sinn Gültigkeit besitzt, dem einer staatlich künstlerischen Anstalt aber widerspräche. So muß denn auch betont werden, daß eine Verstaatlichung vor allem aus Gründen künstlerischer Notwendigkeit von den Lehrern gewünscht, dieser Weg von ihnen als der einzige angesehen wird, der deutschen Musik den entscheidenden Dienst zu leisten. Das allein ist der wahre Weg, nicht der Lehrer, sondern vor allem der Kunst wegen muß allenthalben an eine Verstaatlichung so außerordentlich wichtiger Kunstschulen, wie es die großen Konservatorien sein könnten und sein müßten, geschritten werden. Das kommt dann auch den betreffenden Lehrern und zwar in ungeahntem Maße zugut und übt weiterhin seine mittel- und unmittelbare Wirkung auf die übrigen Musikschulen wie den Privatmusikunterricht aus.

Und hier wäre denn auch der Ort, ein deutliches Wort über die geplante Grundschule für Musik zu sprechen, die das Leipziger Konservatorium mit Hilfe der Stadt zu errichten gedenkt. Es kommt mir dies so vor, als wenn jemand, der sein eigenes, großes Haus schlecht genug ausgebaut hat, nun hingeht zu den kleineren Leuten und ihnen zeigen will, wie sie es zu machen haben. Gleichnis vom Balken und Splitter. Und wie, stehts nicht so, daß ein größerer, wenn nicht der größte Teil Privatmusiklehrer aus den Konservatorien hervorgegangen ist, sie eigentlich nichts anderes weitergeben, als was sie an diesen gelernt und — nicht gelernt haben. Und wer trägt infolgedessen die Schuld, wenn meistens ein geist- und phantasieloser, die junge musikalische Seele ganz und gar nicht befruchtender Privatunterricht verabreicht wird, wer trägt die Hauptschuld? Denn geht's in Konservatorien wesentlich anders zu — oftmals sogar erheblich dürftiger und mechanischer — als in guten kleineren Musikschulen und bei tüchtigen Privatlehrern, von hochstehenden

Meistern des Unterrichts gar nicht zu reden? Es gibt solche, die deshalb an gar kein Konservatorium passen würden, weil sie es mit ihrer Kunst viel zu ernst nehmen und sich in den zu einem guten Teil maschinellen Konservatoriumsbetrieb gar nicht einfügen könnten und vor allem auch nicht möchten. Also, was soll da eine Neugründung, bevor man sich nicht selbst neu „gegründet" hat? Ist's nicht so, als wollte man sich von einem Blinden den Weg weisen lassen, der bei dieser Führung ohnedies geschäftliche Interessen verfolgt? Und ist's nicht weiterhin so, daß man doch zur Hauptsache gerade denen geschäftliche Konkurrenz macht, die man zunächst durch Inserate an sich lockte, ausbildete und dann als konservatoristisch gebildete Lehrer entließ? Darum weg mit dem geradezu unsinnigen Gedanken einer Grundschule in Anlehnung an das Konservatorium, zumal wir uns erst ein wenig darüber klar werden wollen, wie ein musikalischer Jugendunterricht eigentlich beschaffen sein sollte. Glaubt man etwa mit etwas verkalkter Theorie, ein bißchen rhythmischer Gymnastik und ein wenig Gehörsübungen als besondere Zugmittel auskommen zu können? Vor allem aber, man bringe in Ordnung, wozu man allmählich nicht nur die künstlerische, sondern auch moralische Verpflichtung hätte, und dies mit Hilfe des Staates. Dieser soll aber — und darauf ist mit Nachdruck hinzuweisen — ja nicht glauben, es handle sich bei Übernahme einer wirklichen Hochschule für Musik um eine billige Angelegenheit. Schulen, die keinen anderen Zweck kennen, als ihrer innersten Aufgabe zu dienen, sind noch nie etwas Billiges gewesen. Zu großen Ausgaben wird sich der Staat auch nur entschließen, wenn er von der inneren Wichtigkeit und Notwendigkeit überzeugt ist. Es ist Sache der Künstler, mit reinen Händen die Sache ihrer Kunst vor dem Staat zu vertreten, auf daß wir auch in Deutschland allmählich so weit gelangen wie ein Frankreich und Italien schon vor weit über hundert Jahren. Dort wußte der Staat gerade auch deshalb, was er der höheren Ausbildung seiner Musiker schuldig sei, weil es die ersten Musiker wußten. Werden es die deutschen Musiker endlich auch einmal wissen?

Die zehn Ständchen Carl Loewes

Von Dr. Leopold Hirschberg, Berlin

Zum 60. Geburtstag des Verfassers am 6. Dezember

Mit einer Musikbeilage

Seitdem der Begriff „Nächtliche Ruhestörung" behördlich als Verbrechen im Strafgesetzbuch verzeichnet wird, haben, wenigstens in unsern Breitengraden, die Nachtmusiken zur Ehrung und Beglückung geliebter Mädchen und Frauen aufhören und sich ins Theater und Konzert flüchten müssen; oder sie führen als „Hausmusik" ein ihrer wirklichen Bestimmung widersprechendes Schattendasein. In südlichen Ländern, wo ja der klimatischen Verhältnisse halber so häufig die Nacht zum Tage gemacht wird, mögen sich noch Spuren davon finden. Und da man nie wissen kann, welche Auslegung dem kautschukartigen „Nacht"-Begriff von seiten einer weisen, auf das Wohl ehrsamer Bürger bedachten, Behörde zuteil wird (indem ja sogar recht Viele die frühen Morgenstunden als „mitten" in der Nacht bezeichnen), erscheint es auch nicht ratsam, sich durch eine „Morgenmusik" den der persönlichen Freiheit oder dem Geldbeutel drohenden Gefahren auszusetzen.
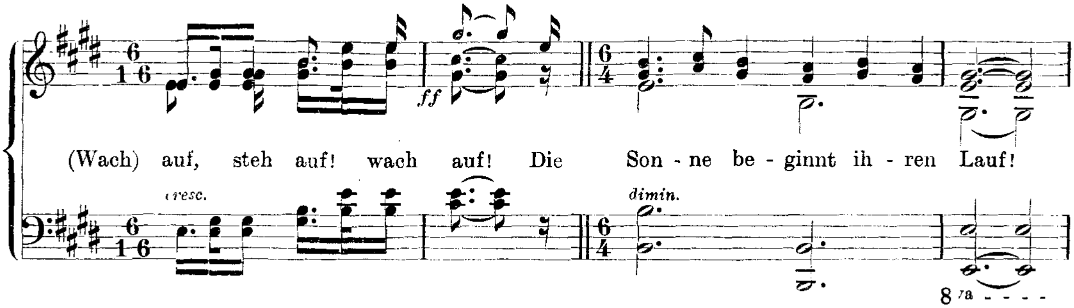
Wenn man das Wesen des „Ständchens", die Poesie und Romantik, nicht gewaltsam verändern will, muß seine Ausführung lediglich dem „starken" Geschlecht überlassen bleiben. Denn ein Mann wird meist nur dann erst Empfänger einer musikalischen Huldigung, wenn er Alterserscheinungen aufweist; die Ausführenden (Kriegervereine, Regimentskameraden usw.) sind dann gewöhnlich recht prosaische Gebilde, die diese Aus-

brüche ihres guten Herzens denn auch sorgsam in die Vormittagsstunden verlegen. Nur der Allerweltszauberer Franz Schubert hat es fertig bekommen, in seinem über alle Maßen wundervollen „Ständchen von Grillparzer" einen Frauen-Chor als Ständchenbringer einzuführen; hier mag er sich ein Mädchen-Pensionat vorstellen, das einer Freundin zum Geburtstag oder zu ihrer heimlichen Verlobung gratulieren will.

Der phantastischen Bilderwelt des Balladenmeisters Carl Loewe jedoch werden wir uns, wie immer, auch hier nur unter ganz besonderen Voraussetzungen nahen müssen. Zwar hat auch er (was immerhin nur wenige wissen und am wenigsten die, deren Loewe-Kenntnis in der Uhr, dem Douglas, dem Nöck, allenfalls im Tom dem Reimer und Heinrich dem Vogler gipfelt) das Lied in reichstem Maß bebaut und auch fünf einfache „Ständchen" gespendet, eine Morgen- und vier Nachtmusiken. Jene „Wach auf" überschrieben, gehört dem, 54 Nummern umfassenden, Orbis pictus des Opus 9 an und gibt in ihrer hinreißenden Frische Schuberts bekanntem „Cymbeline"-Ständchen nichts nach. Zwar sind die poetischen Voraussetzungen beider Werke völlig verschieden, insofern Shakespeares leichtgeschürztes Gedicht eine Satire auf den trottelhaften Prinzen Cloten darstellt[1]), die anspruchslosen Worte des ostpreußischen Dichters Kurowski-Eichen jedoch keinen tieferen Sinn in sich schließen und nur der Sache dienen. Aber der Balladiker, der Loewe nun einmal in erster Linie war, wählt sich seine Texte mit Bedacht, und so erfährt man bei diesem Morgengesang (was bei einem reinlyrischen nicht der Fall ist) auch noch die Wirkung, die er auf den damit Geehrten ausübt. Nicht Hahnenschrei und Lerchengesang, nicht Morgenrot und Sonnenschein vermögen den verschlafenen Jungen zu erwecken; erst „Schön Lieschen" muß sich zeigen, um ihn aus dem Bett zu jagen:

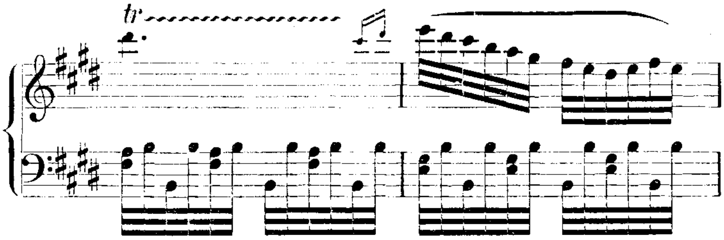
Blitz-Junge, nun fährst du mit Vieren heraus
In Stiefel und Jacke, mein Liedel ist aus;
Seht Leute, was Lieschen nicht kann;
Hat mehr als die Sonne gethan!

Mit diesen letzten 4 Zeilen wird also dem eigentlichen Ständchen noch etwas Erzählendes beigefügt; am Lauf des Musikstückes aber, das rein strophisch dahinrollt, ändert das nichts. Auch ist es gleichgültig, ob eine Frauen- oder Männerstimme das entzückende Liedchen singt; aus beiden ist ein Sinn herauszulesen. Man sehe einmal hin, was ein wahrer Meister mit den simpelsten Harmonien erreicht! In den 18 Takten des süßen Liedchens findet sich nicht ein einziges, die Grundtonart E-Dur aufhebendes Vorzeichen; nur einmal, kurz vor dem Schluß, der aus dem hüpfenden $^6/_{16}$- in den behäbigen $^6/_4$-Takt einbiegt, erscheint an Stelle des immer wechselnden Dreiklangs- und Septimenakkords für einen Augenblick das verwandte Cis-Moll, um sofort, wie beschämt von seinem lauten Eindringen, das Feld zu räumen:
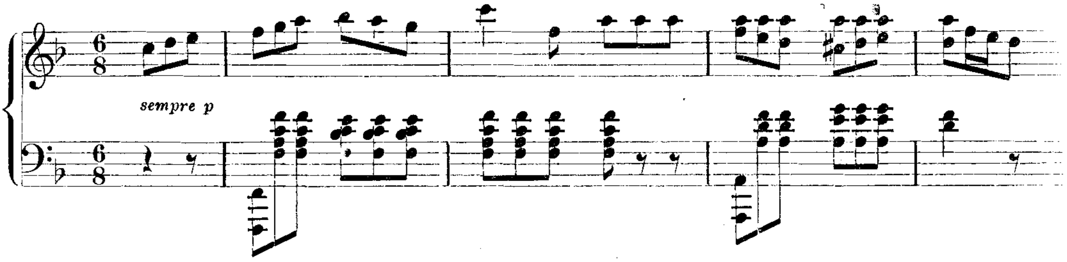


[1]) Cymbeline, 2. Aufzug, 3. Szene. (Die Musiker kommen).
Cloten. Na, kommt; stimmt! Wenn ihr mit eurer Fingerei bei ihr durchdringen könnt, gut; dann wollen wir es auch mit der Zunge versuchen; wenn nichts hilft, so mag sie laufen, doch aufgeben will ich es nicht. Erst ein vortreffliches, gut gespieltes Ding; nachher ein wunderbar süßer Gesang, mit erstaunlichen, übermäßigen Worten dazu.

Dabei fehlts nicht an allerlei jubelnden Lerchentrillern, die das Mühlengeklapper übertönen:
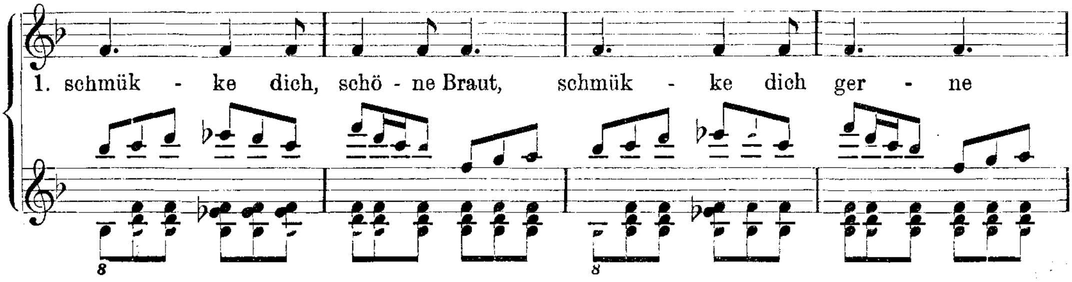


so daß zugleich mit dem Ständchen die balladische „Tonmalerei" im Beethoven-Loeweschen Sinne nicht mangelt.

Halb balladisch ist auch eine der vier Nachtmusiken, der „Abendgesang", das letzte der „Bilder des Orients" von Heinrich Stieglitz (Op. 10, Heft 2, Nr. 6). Denn er bildet den Schluß des wundervollen kleinen Romans „Assad und Gulhinde", der uns in drei Monologen Liebesdienst und Erfüllung bringt: Assad wirbt mit dem „Selam" (einem symbolisch geordneten Blumenstrauß) um die schöne Gulhinde, erhält Liebesgrüße „von Teheran nach Ferbabad" durch eine Taube, am „Putztische" schmückt sich das Mädchen zur Hochzeit. Das geräuschvolle Fest ist verklungen, und ein Freund des beseligten Gatten singt der vom Vaterhaus Scheidenden den Abschiedsgruß. Graziös, mit leicht übermütigem Unterton, schwebt dieses Ständchen durch die Nacht; durch die Kunst des Balladikers, der den Hörer gleichsam sehend macht, tritt die ganze Episode plastisch hervor. Während zunächst die Singstimme gleichlautend mit der Begleitungsmelodie dahingeht, die sich bereits im dritten Takt in die Mittelstimme versteckt:
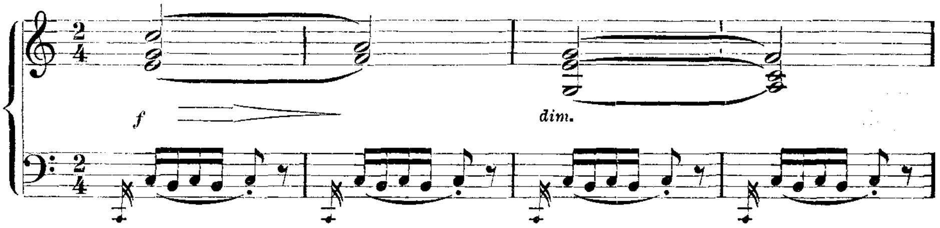


ordnet sie sich, im weiteren Verlauf, dieser Begleitung gänzlich unter, und deutet durch das Festhalten des einen Tons:



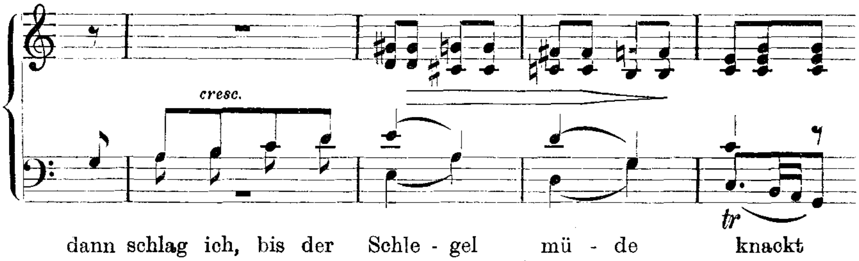
8 volle Takte hindurch die allmähliche Entfernung des Sängers und seiner zitherschlagenden Begleiter an; still gleiten sie vom Fenster Gulhindes auf ihrer Gondel durch den

im Mondlicht flimmernden Strom. — Unter den drei noch übrigen erhebt sich „Nachtständchen“ (1847 in London komponiert, erstmalig veröffentlicht in Band 2 der Gesamtausgabe) nicht über die Grenze eines Gefälligkeitsaktes[1]), während ich einem aus Loewes Jugendzeit stammenden „Ständchen“ (Nr. 11 in Band 1 der Gesamtausgabe) den Platz in der deutschen Hausmusik nicht versagt sehen möchte; durch seine selbständige Gitarren-Stimme — neben der Klavierbegleitung — verdient es in die Wanderliederbücher überzugehen. Zu den Perlen Loewescher Lyrik aber gehört Goethes unsterblicher „Nachtgesang“ (Op. 79, Nr. 2), ein eigenartiges Quartett für Sopran, 2 Alte und Tenor. Traumgleich ziehen die dreizehn $^6/_4$-Takte des „O gieb, vom weichen Pfühle“ vorüber; ein Aeolsharfenton scheint durch die schwüle Nachtluft zu klingen, dem zu lauschen jede der fünf Strophen erneute Beglückung schafft. Aber auserwählte Menschenstimmen müssen es sein, die durch weichstes Legato das „Saitenspiel“ des Dichters würdig wiedergeben.

Als Unikum eines Ständchen-Instrumentalisten dürfte der Trommler des Op. 123, Nr. 2 zu gelten haben. Während die Begleitung aller Nachtmusiken — denn eine solche ist auch das „Trommel-Ständchen“ — möglichst zart gehalten ist (Flöte, Geige und Zither bei Brahms ist schon als reichlich anzusprechen), tritt dieser Liebhaber der „trauten Trudel“ von Anfang an sehr geräuschvoll auf. Man weiß, mit welcher Kunst Loewe die verschiedenen Töne des Kalbfells auf das Klavier überträgt; es genügt, hierfür auf zwei seiner größten Meisterwerke, die nächtliche Heerschau und den Mohrenfürsten zu verweisen. Das eigenartige Unterfangen, gerade die Trommel als Mittel zum Ausdruck zärtlicher Gefühle zu benutzen, wird von Loewe in köstlichen Humor gewandelt; bald läßt sich ein dynamisch abgestufter Wirbel:

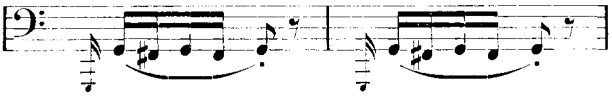


bald ein herbes Schlagen mit überraschender Chromatik:
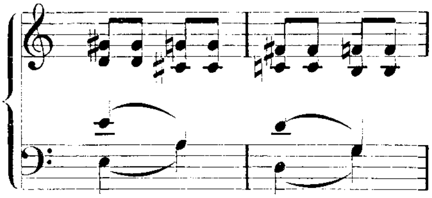


hören: bald triumphiert das Dur mit allerlei Koloraturen, bald mit schlauem Augenzwinkern das Moll. Durch geringfügige „Umbiegungen“ (Phil. Spittas treffende Bezeichnung für den Kern von Loewes Balladenkunst) werden die beiden Strophen dieses balladesken Monologs in das gebührende Verhältnis gesetzt; aus:
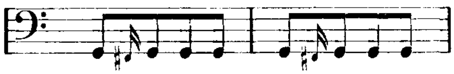
[1]) Der Dichter, ein Dr. Mayer, war Privatsekretär des Prinzgemahls Albert, vor dem Loewe seine hohe Kunst zeigte.



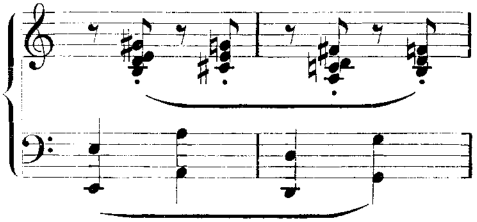
und:



der ersten Strophe wird in der zweiten:



und:
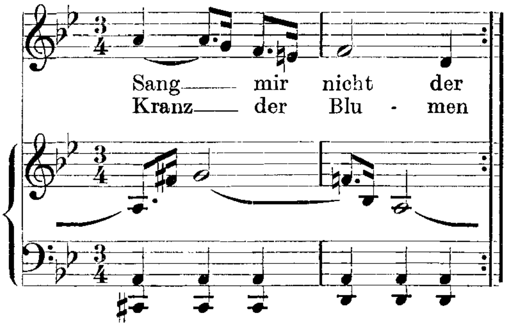


Das „pp diluendo" des Nachspiels kündigt die beruhigte Entfernung des braven, auf die Sicherheit seiner Geliebten trotz ihres „Philax" bedachten, Trommlers.

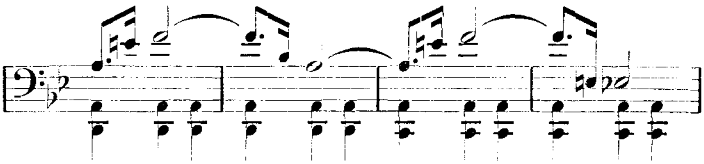
* * *

Nun öffnet sich die Halle der wirklichen Balladen, mit vier hierher gehörigen Werken — jedes ein Meisterstück in seiner Art. In zweien ist es der „Held" der Ballade, der das „Ständchen" bringt; die beiden anderen zeichnen sich durch die körperliche Besonderheit der Musizierenden aus. Alle sind weiten Kreisen so unbekannt, daß man es als Schande bezeichnen muß; denn sie setzen Loewes Eigenart in ein nicht minder helles Licht, als nur die größten seiner Balladen.
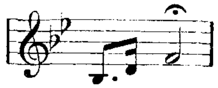
In der ersten Gruppe ist es „Ali und Fatme" (Op. 20, Heft 2, Nr. 2), wieder eines der Stieglitzschen Orientbilder, das keinesgleichen bei Loewe, überhaupt in der Literatur findet. Ein kleines Drama, dessen beide Teile besondere Überschriften haben: „Ali im Garten" und „Fatme vom Balkone". Nur der erste gehört streng genommen zu unseren Erörterungen; inhaltlich aber sind sie untrennbar. Leise, in fremdartigen Rhythmen, läßt der Jüngling, nach wenigen Takten Zither-Vorspiel, seinen sehnsuchtsvollen Gesang ertönen, während die Begleitung ihren Weg durchaus selbständig geht; die Harmonien führen aus B-Dur über D-Moll nach D-Dur, worin die erste Strophe schließt. Seltsam deuten dissonierende Vorhalte in der zweiten:



auf die schmerzliche Enttäuschung hin, die durch gramvolle Gänge in dem lang ausgedehnten Zwischenspiel vor der letzten Strophe:
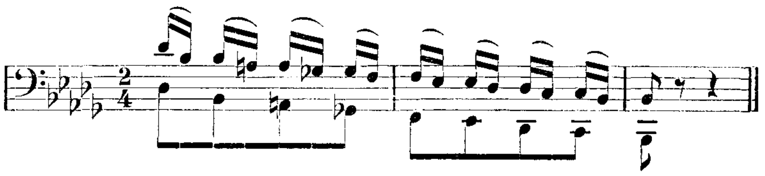


fast zur Gewißheit wird; und so schließt diese, abweichend von den beiden andern, nicht in D-Dur, sondern in D-Moll, wendet sich im Nachspiel mit sehnsüchtig-trauriger Frage:



nach der Grundtonart zurück, um sofort nach der Fermate Fatmes verzweifelter Antwort, im B-Moll, Platz zu machen. 60 Takte $^2/_4$ Presto — ein in Loewes Gesamtwerk, soweit ich es übersehe, nur noch einmal[1]) auftretendes Zeitmaß — in ebenso viel Sekunden vorüberhuschend, ist einer der ergreifendsten Abschiedsgesänge, die je geschrieben wurden:
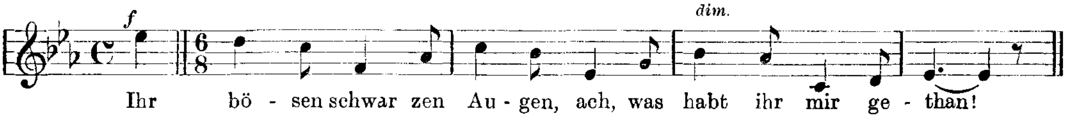
Meinen Kranz hab' ich gesendet,
Aber nicht dich zu beglücken,
Schweigend sollt' er dir verkünden
Meiner Seele tiefen Schmerz.
Unsre Rosse stehn gesattelt,
Fort nach Schiras eilt der Vater!
Horch, er ruft! Von der Geliebten
Nimm ein zitternd Lebewohl!

Alle Leidenschaft, aller Schmerz, die ein im Banne knechtischen Gehorsams lebendes Weib bei solch jäher Trennung zu erdulden hat, Schluchzen der Verzweiflung und Liebestränen vereinen sich in diesem unvergleichlichen Satze, der mit seinem pp verhallenden Unisono:



wohl das seltsamste Ende eines in hohem Glücksgefühl beginnenden „Ständchens" darstellt.

Indem ich mich nun anschicke, das „Ständchen" der Ballade „Die schwarzen Augen" (Op. 94, Nr. 2):



zu besprechen, erkenne ich, daß dies im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes unmöglich ist. Schon lange nämlich will ich mir „Das Märchen von den sogenannten Banalitäten bei Karl Loewe" vom Halse schreiben; in ihm werden die „schwarzen Augen"

[1]) In den dämonischen „Irrlichtern" (Op. 62, H. 1, Nr. 6). Die wohl am schnellsten zu singende Ballade: „Der Zauberlehrling" steht im „Vivacissimo". Das „Presto" am Schluß der „Hexe" (Op. 2, Nr. 3) geht auf Rechnung Spohrs.

den breitesten Raum einnehmen, und so möge es hier nur bei der Erwähnung sein Bewenden haben, daß Loewe auch in diesem Werke — unbekümmert um ihm dieserhalb zustoßende Insulte — nur dem Sinn der Dichtung treu bleibt.

* * *

Und nun „Das Ständchen“ (Op. 9, Heft 2, Nr. 4), in dem Engel die Ausführenden sind, von dem Phil. Spitta sagt, daß es ergreifender überhaupt nicht hätte komponiert werden können. Ein gewisser Marcello hatte einst die Dreistigkeit, Uhlands Gedicht, unstreitig eines der schönsten und rührendsten der deutschen Literatur, in einer italienischen Übersetzung derart zuzurichten, daß ein gewisser Braga seinen Schmachtfetzen „Welch süße Töne hör ich hier lockend und leis erklingen“ daraus vertonen[1]) konnte. Das kräftige Wort des alten Zelter: „ein gräulicher Incest“ paßt hier besser als auf die Faust-Gesänge des Hector Berlioz.

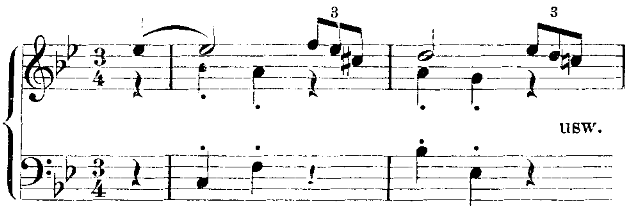
In 12 Verszeilen, mit 61 Worten schlichter Einfachheit, entrollt der Dichter ein Bild erschütternder Tragik. Ein sterbendes Mädchen glaubt himmlisch-sanfte Töne zu hören; es wähnt, daß man ihm ein Ständchen bringe; und so stark und überzeugend ist der Eindruck dieser Klänge, trotz der trüben und gramvollen Verneinung der Mutter, so gesteigert das seelische Empfinden kurz vor dem ewigen Entschlummern, daß die Töne dem Kinde in eine Sphärenmusik der Engel sich wandeln.

Der vom Dichter in drei kurzen Reden hingestellte Vorgang gewinnt durch die naiven, volkstümlichen Worte völlig den Charakter der Ballade; Uhland hat die Dichtung unter die „Balladen und Romanzen“ aufgenommen und Loewe sie als Ballade in Töne gegeben. Der Vortrag des Werkes gehört, trotz scheinbarer größter Einfachheit des musikalischen Satzes, zu dem Schwersten, indem die lang gezogenen Töne der Sterbenden, mit ihrem Klange wie aus einer andern Welt von jenseit des Grabes, sich nur einem Sänger von höchstem innerlichem Empfinden in ihrer ganzen Großartigkeit offenbaren können. Nach vier schmerzvollen Einleitungstakten, die in ihrem öden Unisono das Siechbett und die schwüle Atmosphäre des Krankenzimmers ebenso zwingend schildern wie die ersten Töne von Beethovens A-Moll-Quartett Op. 132, setzt plötzlich ein Arpeggio-Akkord in völlig fremder Tonart ein: er führt aus dem düstern C-Moll in das geheimnisreiche Cis-Dur. Und alsbald verdichtet sich die Harfenbegleitung zu sphärengleichen Akkorden; „gedehnt“ steigt die Singstimme aus tiefer Lage in höhere und verweilt dort wie in zarter Träumerei. Und ebenso plötzlich führt der Gesang der Mutter (2. Strophe) aus überirdischen Gefilden in die traurige Wirklichkeit des Lebens (C-Moll) zurück. Aber inniger ertönen von neuem die Harfen der Engel, begeisterter des Mädchens heiß verklärter Gesang; man glaubt zu sehen, wie es die Arme ausbreitet, um die freundlich Winkenden zu umfangen — dann senkt es das Haupt und ist hinübergeschlummert. — Ein großartiges Seitenstück zur „Ur“-Ballade, wenn ich den „Erlkönig“ so nennen darf! Hier wie dort ein krankes, von Gesichts- und Gehörshalluzinationen umfangenes Kind, das Vater und Mutter vergebens in die Wirklichkeit zurückzuführen sich mühen; hier wie dort die Dreiklänge zur Darstellung körperloser, vom Ohr des Gesunden nicht zu hörender Töne[2]). —
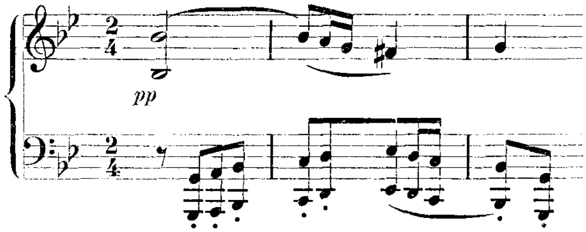
[1]) Dieses scheußliche moderne Wort ist nur bei Verschlechterungen der Dichtung durch die Musik anzuwenden; für das Gegenteil gilt Goethes „betonen“ oder „betönen“.

[2]) Beiläufig sei erwähnt, daß unter den „Geistlichen Gesängen für vier Singstimmen“ (Op. 22) einer, „Engelsstimmen am Krankenbette“ betitelt, im Stoffe ähnlich, in der Ausführung völlig anders sich darstellt.

Zum Schluß ein Bild, würdig des großen Totentanzmeisters Alfred Rethel: „Die Jungfrau und der Tod. Szene eines Totentanzes“. Jeder wird zunächst an des Matthias Claudius „Der Tod und das Mädchen“ und an Schuberts Betönung denken. Die Voraussetzungen sind jedoch bei Claudius und Franz Kugler, dem Dichter der Loeweschen Ballade, völlig verschiedene; dort erkennt das Mädchen den wilden Knochenmann und versucht mit dem letzten Aufgebot seiner Kräfte zu entfliehen; hier nicht, da er im freundlichen Gewande eines Zitherspielers erscheint. Dem Ständchen, das er in dieser Verkleidung bringt, geht ein wunderbar ergreifender Monolog des Mädchens voran. Von seltsamen Ahnungen bewegt, bedrückt durch die sommerliche Schwüle, geheimnisvoll durch Nachtigallenton:
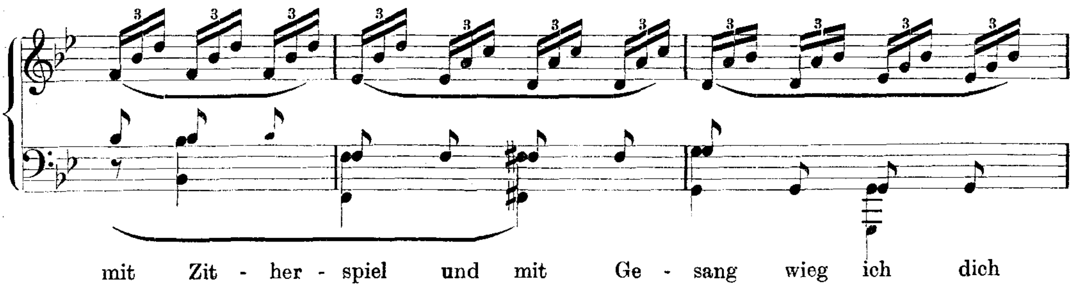


gerufen, erhebt sich die Jungfrau vom Lager und irrt im Mondenschein ruhelos umher. Einer tröstenden Beruhigung durch den „Tod als Freund“ bedarf es nicht; nichts von Furcht, nur schicksalsschwere Ahnung liegt in den lastend-schmachtenden Tönen, die den rührenden Gesang des Mädchens bilden. Leise naht von fern der Zitherschläger:

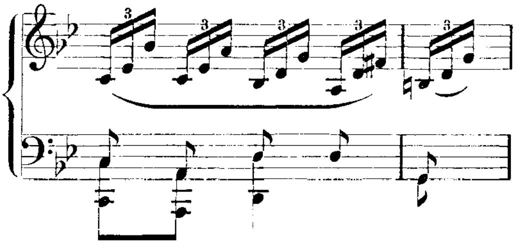


„sacht“ scheint er die Saiten seines Instrumentes zu prüfen, um die feierliche Stille der Natur und das Ohr der Todgeweihten durch einen Mißlaut nicht zu stören. Das leichte, gedämpft-fröhliche Schreiten:
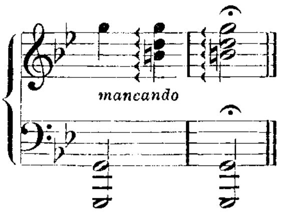
Du aber sollst nicht klagend bang
Die Nacht durchwachen, Liebchen fein

bereitet sinnig auf Zitherspiel und Gesang vor:





und raubt, ohne in unzeitigen Scherz zu verfallen, dem Tod seine Schrecken. In den beiden Dur-Harpeggio-Akkorden des Nachspiels:



leuchtet es wie seliges Lächeln aus dem Antlitz des Mädchens, das, beglückt durch ein so liebreiches Ständchen, die Augen wie zu einem schönen Traume schließt.

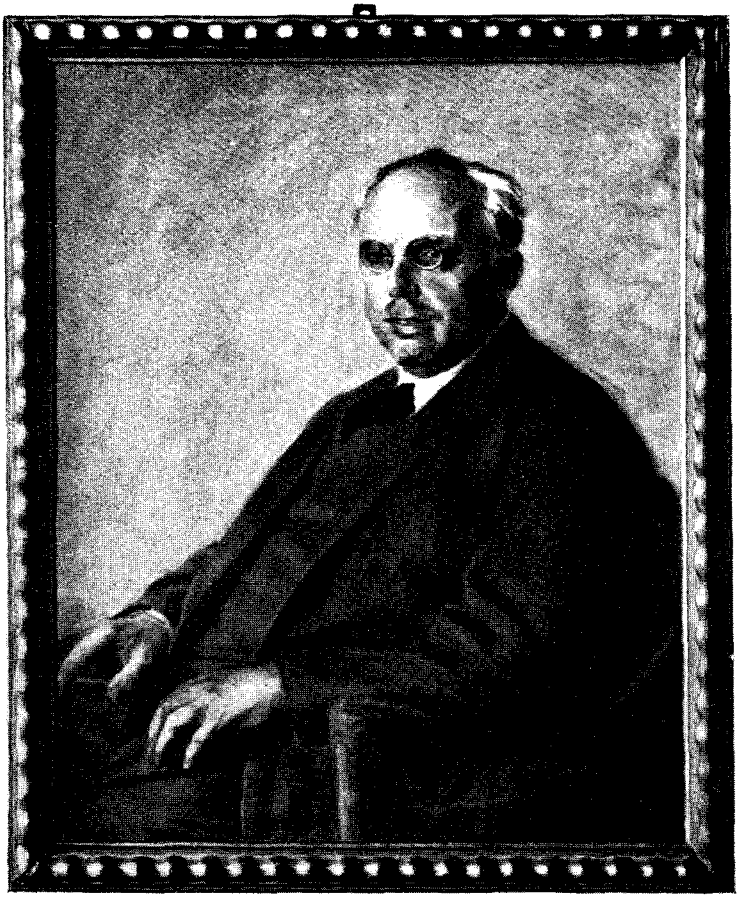
Beethovens Schädel

Eine notgedrungene Auseinandersetzung von Prof. Dr. med. F. A. Schmidt

Vorsitzender des Beethoven-Hauses in Bonn

Am 20. Oktober ds. schrieb mir der ehrwürdige Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Hofrat Prof. Dr. Mandyczewski: „Den erbaulichen Wunsch, Beethoven Syphilis nachzuweisen, haben andere „Forscher" auch, ich weiß manch' schönes Lied davon zu singen." Diese Worte bezogen sich auf den neuesten Versuch derart, nämlich den in Nr. 38 der „Deutschen medizinischen Wochenschrift" veröffentlichten Aufsatz, „Beethovens Gehörleiden und letzte Krankheit" von Dr. med. Leo Jacobsohn aus Charlottenburg. Auch die Tagespresse beschäftigt sich mit diesem Aufsatz. Dr. Jacobsohn will seine Ansicht, daß Beethoven an Syphilis gelitten habe, vor allem stützen auf das Vorhandensein einer nicht geringen Knochenauftreibung in der rechten Schläfengegend bei Beethovens Schädel. Diese bisher unbekannte, der Beethoven-Forschung entgangene Knochengeschwulst „nach Art der Pagetschen Störung", „die gut auf dem Boden der Syphilis entstehen könnte", entdeckte Dr. Jacobsohn auf einer Bleistiftzeichnung im Besitze eines Berliner Arztes. Diese Zeichnung, unbekannt und unbenannt, von der er vorsichtig sagt, daß sie „entweder eine Originalzeichnung des Beethovenschen Schädels oder des Abgusses oder einer Kopie einer solchen darstellt", soll als Beweismittel für eine syphilitische Erkrankung gelten! Daß sie wohl keine Originalzeichnung nach Beethovens Schädel sein kann, werden wir gleich sehen. Aber Herr Dr. Jacobsohn ist offenbar mit der Literatur über Beethovens Schädel, insbesondere mit den genauen Angaben von Dr. Gerhard von Breuning nicht vertraut. Es wird daher nötig sein, die wichtigsten hierzugehörenden Tatsachen zusammenzustellen.

Am 28. März 1827, einen Tag nach Beethovens Tode, fand die Sektion statt, welche Prof. Wagner (der letzte Vorgänger Rokitanskys) oder ein Assistent von ihm ausführte. Bei der Sektion des Schädels wurde, wie das Direktorium der Gesellschaft der Musikfreunde in seinem amtlichen Protokoll über die erste Exhumierung der Gebeine Beethovens im Oktober 1863



Phot. Hoenisch

Prof. Dr. h. c. Straube

Nach dem von C. F. Lederer im Auftrag der Stadt Leipzig gemalten Bild



Titel des Erstdruckes
von Beethovens Violinsonate op. 96

ausdrücklich bemerkt, „sehr roh" vorgegangen. Die bei der Querdurchsägung des Schädels entstandenen Sägeflächen paßten schlecht aufeinander, indem einzelne Stücke ganz fehlten. Außerdem wurden die Felsenteile der Schläfenbeine rechts wie links herausgesägt, zur Untersuchung des Gehörleidens des Meisters, ebenso beiderseits die Kiefergelenke. Dabei ging rechts auch der Warzenfortsatz des Schläfenbeines verloren, während er links (nach Ausweis der Photographie s. u.) erhalten blieb. Die Felsenteile mit den inneren Gehörorganen kamen in das Wiener Pathologisch-Anatomische Institut, wurden aber nie untersucht und verschwanden schließlich. Wieviel von dem geheimnisvollen neuerdings aufgetauchten Gerücht wahr ist, daß diese Knochenteile noch in Privatbesitz vorhanden seien, vermag ich nicht zu beurteilen.

Im Oktober 1863 sollte der Grabstein Beethovens auf dem Währinger Friedhof erneuert und seine Fundamentierung untersucht werden. Dies gab die Veranlassung, auch den Sarg und die Gebeine Beethovens — also 36 Jahre nach seinem Tode — laut Beschluß des Direktoriums der Gesellschaft der Musikfreunde auszugraben. Bei dieser Exhumierung waren anwesend das Direktorium der Gesellschaft der Musikfreunde, worunter auch Hofrat Dr. med. Gerhard von Breuning, der einst als Knabe Beethovens Liebling war und den Meister in seiner letzten Krankheit tagtäglich besucht hatte, ferner der K. K. Bezirksarzt Dr. Braining und andere Ärzte. Man fand den Schädel Beethovens, auf den sich natürlich das Hauptaugenmerk richtete, in nicht weniger als neun Stücke zerfallen. Es waren daran große Defekte vorhanden (z. B. am Scheitel); insbesondere aber erwies sich die rechte Schläfenseite stark zerstört. Hier fehlte auch der links intakt gebliebene warzenförmige Fortsatz des Schläfenbeins. — Über die ganzen Vorgänge bei der Exhumierung am 13. Oktober wurde ein genaues Protokoll aufgenommen, ebenso wie bei der Wiederbestattung am 21. Oktober. Diese beiden Protokolle wurden später in Druck herausgegeben (Buchhandlung C. Gerolds Sohn in Wien). — Nach erfolgter Exhumierung wurden die Stücke des Schädels Herrn Dr. Gerhard von Breuning „in sichernde Verwahrung" gegeben. (Ähnlich wurde mit dem zugleich exhumierten Schädel von Franz Schubert verfahren.) Dr. von Breuning berichtete in einem Feuilleton der Wiener N. Fr. Presse vom 17. September 1886: „Die Schädel von Beethoven und Schubert" (als Anhang abgedruckt in der 2. Auflage des von Breuningschen Buches „Aus dem Schwarzspanierhause", Berlin 1907, Verlag von Schuster & Loeffler, S. 207ff.) „daß er die Schädelteile Beethovens durch Lehmauffüllung möglichst zusammenfügte". Diese Angabe ist sehr wichtig, denn solche Lehmauffüllung war besonders nötig, um die bösen Defekte in der Gegend der rechten Schläfe und des rechten Kiefergelenks zu verkleistern und mit Lehm eingermaßen zu überdecken. Nachdem dies geschehen, ließ Dr. von Breuning den so „zusammengefügten" Schädel durch den Photographen I. B. Rottmayer photographieren. Der Photograph verzog bald von Wien nach Triest und war nach wenigen Jahren, als Prof. Schaaffhausen in Bonn seine Platten wünschte, verschollen. Es war vom Direktorium der Gesellschaft der Musikfreunde dem Photographen verboten, seine kleine Photographie (in Visitenkartengröße) in den Kunsthandlungen auszustellen. Dadurch wurde die Photographie recht selten. Ein Exemplar aus dem Nachlaß des Anthropologen Prof. Schaaffhausen ist im Beethovenhause in Bonn; ein zweites in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; ein in Berlin befindliches Exemplar kam in die Hände von Dr. Jacobsohn. Zur Vervollständigung sei noch erwähnt, daß ein Bildhauer A. Wittmann einen Gipsabguß des zusammengefügten Schädels machte, sowie ein Prof. Romeo Seligmann einen Abdruck der Schädelbasis zwecks wissenschaftlicher Untersuchung — die aber nie erfolgte. Eine weitere Nachbildung oder Zeichnung des Schädels wurde nicht gemacht, sonst hätte Dr. von Breuning, der jeden kleinsten Umstand gewissenhaft vermerkt hat, dies mitgeteilt. Allerdings wagt Herr Dr. Jacobsohn, wie oben mitgeteilt, selbst nicht, die Zeichnung im Besitz eines Berliner Arztes als eine Originalzeichnung nach dem exhumierten Schädel zu bezeichnen. Wir können sie daher ganz außer Acht lassen, weil die Photographie von Rottmayer vorliegt und sicher beglaubigt ist.

An der Zeichnung nun, welche Prof. Dr. Mandyczewski — falls sie ihm überhaupt je vor-

lag — für nichts anderes hält, als eine Vergrößerung der kleinen Rottmayerschen Photographie, entdeckte Herr Dr. Jacobsohn die Knochenauftreibung in der rechten Schläfengegend. Sehen wir uns die Photographie an, so ist allerdings auf der rechten Schläfenseite in der unteren Schläfengegend bis zur Gegend des Kiefergelenks hinabreichend eine starke Auflagerung vorhanden. Wer sie unbefangen anschaut, sieht gleich, namentlich mit Zuhilfenahme einer Lupe, daß sie nicht aus Knochenmasse besteht, sondern aus einem anderen, am Rande sich deutlich abhebenden Stoff; es ist nämlich die Lehmmasse oder der Lehmkloß, welchen Dr. von Breuning nötig hatte, um diese vornehmlich zerstörte Stelle des Schädels „zusammenzufügen", denn wie wir sehen, war auch das Kiefergelenk herausgesägt und sogar der Warzenfortsatz hinter dem Ohr verschwunden. Hier war viel Lehm nötig, um die Stücke des Schädels zusammenzuhalten.

Am 21. Oktober wurden die Reste Beethovens wieder der Erde zurückgegeben, wie das Protokoll auch dieses Vorganges feststellte. Dabei machte Prof. Dr. von Petruba an diesem künstlich wieder zusammengefügten Schädel noch eine Reihe anthropologischer Messungen, die in dem Protokoll ziffernmäßig mitgeteilt sind. Nichts verlautet hier, ebensowenig überhaupt in diesem Protokoll, von dem Vorhandensein einer starken Knochenauftreibung an der rechten Schläfengegend. Alle die Ärzte, welche doch die Schädelreste so genau untersuchten und beschrieben, sollen das nicht gesehen haben? Allerdings wußten sie dabei Knochensubstanz und Lehm zu unterscheiden! 1927 entdeckte dann Dr. Jacobsohn glücklich auf Grund einer allerdings recht zweifelhaften Bleistiftzeichnung diese Knochengeschwulst. — —

Am 21. Juli 1888 wurden bei der Überführung der Reste Beethovens von dem Währinger nach dem Zentralfriedhof der Stadt Wien die Gebeine des Meisters abermals ausgegraben und für kurze Zeit sichtbar. Dabei machte Dr. med. Choulant eine im Beethoven-Haus zu Bonn befindliche Zeichnung des Schädels, aufgenommen von der Seite (rechte Seite), von vorn und von hinten gesehen. Von einer Knochenauftreibung an der rechten Schläfe keine Spur! Hätte eine solche in dem Umfang bestanden, wie sie der Lehmauftrag auf der Rottmayerschen Photographie zeigt, so mußte sie auch schon deutlich vorhanden sein auf dem Gipsabdruck der Totenmaske Beethovens von dem bekannten Maler und Bildhauer J. Danhauser vom 28. März 1827. Nichts davon ist hier sichtbar. Ebensowenig auf den — sonst wohl nie veröffentlichten — Ölstudien nach dem Haupt von Beethovens Leiche, die Danhauser gleichfalls fertigte. Von diesen Ölstudien besitzt das Beethoven-Haus, mit Erlaubnis des verstorbenen A. Artaria in Wien, Photographien in Lebensgröße.

Aus alledem geht nun doch zweifellos hervor, daß die Existenz einer Knochengeschwulst syphilitischen Charakters an der rechten Schläfe bei Beethoven in das Reich der Fabel gehört! Nur durch völlige Unkenntnis über die Art, wie die neun Trümmerstücke des Schädels von Beethoven nach der Exhumierung im Oktober 1863 mit Lehm zusammengefügt wurden, konnte die kleine Photographie von Rottmayer zum Beweisstück für das Vorhandensein einer pathologischen Geschwulst syphilitischen Charakters gestempelt und konnte 100 Jahre nach Beethovens Tod eine entstellende Knochenauftreibung entdeckt werden, die kein ärztlicher Zeitgenosse trotz sorgfältigster Messungen und Beschreibungen weder bei der Sektion im Jahre 1827, noch bei der Exhumierung in den Jahren 1863 und 1888 zu gewahren vermochte! —

Zum Schluß noch über die von Herrn Dr. Jacobsohn hervorgehobene „Authentizität" der von ihm „zuerst bekanntgegebenen Bleistiftzeichnung" eine kurze Feststellung. Er schreibt in der D. Medizinischen Wochenschrift: „Professor Mandyczewski, Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, hatte die Freundlichkeit, mir die Identität jener Zeichnung zu bestätigen". Weiterhin heißt es: „Geheimrat Schmidt, Vorsitzender des Beethoven-Hauses in Bonn, der die Freundlichkeit hatte, die von mir bekanntgegebene Schädelzeichnung zu begutachten" usw. Ich erkläre hiermit, daß ich niemals diese Bleistiftzeichnung gesehen habe. Was mir Dr. Jacobsohn als solche zuschickte, war eben die kleine Photographie in Visitenkartengröße, die wir selbst besitzen. Ich habe also keine Zeichnung „begutachtet". — Und Prof. Dr. Dr. Mandyczewski? Er schrieb an Dr. Jacobsohn (die Abschrift des Briefes

liegt mir vor), der ihm schon vor mehreren Jahren die berühmte „Bleistiftzeichnung" vorgelegt haben will, wörtlich folgendes: „Ich will nur sagen, daß ich die Photographie, die Sie mir schickten, für eine photographische Vergrößerung derjenigen Photographie halte, die der Photograph Rottmayer, wenn ich nicht irre 1863 mit Bewilligung unserer Gesellschaft der Musikfreunde vom Originalschädel gemacht hat". Also auch Prof. Mandyczewski hat keine Bleistiftzeichnung, sondern wohl nur die altbekannte Photographie Rottmayers gesehen. Er schließt seinen Brief mit den Worten: „Die Photographie beilegend bin ich Ihr sehr ergebener" usw. Das ist also das, was Herr Dr. Leo Jacobsohn nach seinen Worten in der D. Medizin. Wochenschrift: „Gegenüber etwaigen Zweifeln an der Authentizität jener Bleistiftzeichnung" zu „bemerken" hat. — Ich meinerseits habe nichts mehr zu bemerken, sondern überlasse das Urteil über die Entdeckung des Herrn Dr. Jacobsohn dem Leser dieser Zeilen.

Nachträge zu den Bayreuther Festspielen 1927

Von Joseph v. Engel, Pécs (Ungarn)

Das September-Heft dieser Zeitschrift enthielt eine vortreffliche allgemeine Würdigung der diesjährigen Festspiele in Bayreuth, in welcher betont und begründet wurde, daß „an der großen Überlieferung" festzuhalten ist. Wenngleich die Theorien Wagners, seine Anforderungen an das Gesamtkunstwerk, speziell über die Bühnendarstellung bei den Lesern dieser Zeitschrift als bekannt vorausgesetzt werden, dürfte es dennoch — um die Berechtigung der nachfolgenden Darlegungen zu erweisen — nicht überflüssig sein, seine hierauf bezüglichen eigenen Worte (aus „Oper und Drama" Teil 3) anzuführen: „Unter dem Publikum verstehe ich nur die Gesamtheit der Zuschauer, denen ohne spezifisch gebildeten Kunstverstand das vorgeführte Drama zum vollständigen, gänzlich mühelosen Gefühlsverständnis kommen soll, die in ihrer Teilnahme daher nie auf die Verwendung der Kunstmittel, sondern einzig auf den durch sie verwirklichten Gegenstand der Kunst, das Drama, als vorgeführte allverständliche Handlung gelenkt werden sollen." — Ob dieser grundlegenden Anforderung bei den diesjährigen Aufführungen in allem und jedem entsprochen wurde, mögen die Leser selbst beurteilen. Das Prinzip: Verständlichkeit der Bühnenvorgänge — hat Wagner selbst in der Dichtung des „Ring" in mustergültiger Weise eingehalten, wie dies aus den rekapitulierenden Erzählungen Wotans, Alberichs, Siegfrieds u. a. ersichtlich ist. Der beschränkte Raum gestattet nur die Erwähnung der augenfälligsten Abänderungen, die in der Reihenfolge des letzten Zyklus, ohne Kommentar, aufgezählt werden sollen:

1. Im Rheingold: Wagner schreibt für den Riesen Fafner vor: „Er holt wütend mit seinem Pfahle nach Fasolt aus und streckt ihn mit einem Schlage zu Boden; dem Sterbenden entreißt er dann hastig den Ring." — In Bayreuth geschieht dieser Vorgang hinter den Kulissen; Fafner kehrt allein zurück. Wem die Dichtung nicht genau bekannt ist, kann dies nicht verstehen; da der Brudermord die erste Tat ist, an welcher der am Ringe haftende Fluch sich erfüllt, ist es unerläßlich, den Vorgang vor den Augen der Zuschauer sich vollziehen zu lassen. — Die Regenbogenbrücke am Schlusse bildet noch immer ein nicht vollkommen gelöstes schwieriges Problem der Bühnenregie. — In Bayreuth führt ein kurzer Regenbogenstreif zu der im Hintergrunde stehenden Burg — während die Götter auf demselben Wege, auf welchem die beiden Riesen Freia davon- und wieder zurücktrugen, nun gegen Walhall schreiten, statt auf der vorgeschriebenen Brücke — dem einzig würdigen Wege.

2. In der Walküre: Zu Anfang des zweiten Aufzuges hat Brünnhilde zu sprechen: „Fricka naht, deine Frau, im Wagen mit dem Widdergespann." Wagner schreibt vor: „Fricka, in einem mit zwei Widdern bespannten Wagen langt auf dem Joche an" — und am Schlusse dieser Szene: „Sie besteigt den Wagen und fährt schnell nach hinten davon." All dies geschieht in Bayreuth nicht; Fricka kommt zu Fuß aus einer dunkeln Höhle hervor und kehrt ebenso in dieselbe zurück. Geht es mit der „Modernisierung" auf diese Weise fort, so erleben wir es bald, daß Fricka per

Automobil auf dem Felsenjoche anlangt und ebenso wieder abfährt. Das geforderte „Wilde Felsengebirg" aber gleicht einem sehr zahmen vergrößerten Steinbaukasten. — Im dritten Aufzuge, welchen der weltbekannte, herrliche „Ritt der Walküren" einleitet, erscheinen alle Walküren gleichfalls zu Fuß — selbst die üblichen Wolkenzüge mit reitenden Walküren fehlen — nichts mahnt an einen Ritt; die Walküren gehören ja doch zur Kavallerie des Mythos, nicht zur Infanterie und können sich demnach nicht so versammeln, wie Mädchen zu irgendeiner Unterhaltung. „Ein Königreich für ein Pferd" möchte man ausrufen! — Brünnhilde bittet Wotan: „Den Fels umglühe lodernde Glut" usw. Wotan antwortet: „Flammende Glut umglühe den Fels" und am Schlusse die Vorschrift: daß den anschwellenden Flammen Wotan mit seiner Speerspitze den Umkreis des Felsens als Strömung zuweist; demnach ganz deutlich, daß ein Feuerkreis Brünhilden umgeben muß. In Bayreuth erblickt man weder Flamme noch Glut — bloß einen elektrisch beleuchteten Hintergrund, drei Seiten bleiben dem Zugange frei — wodurch Wotans drohende Warnung ihren Sinn verliert.

3. Im Siegfried: Die erste Szene des dritten Aufzuges fordert eine wilde Gegend am Fuße eines Felsenberges mit gruftähnlichem Höhlentore im Felsen. Die auf der Bühne herrschende tiefste Finsternis ließ nur Umrisse einer sich schnurgerade erhebenden Ziegelmauer entdecken, mit kleiner Öffnung, aus welcher Erdas Stimme ertönt. Erda selbst soll „wie von Reif bedeckt, Haar und Gewand glitzernden Schimmer von sich werfend" — erscheinen, sie bleibt jedoch unsichtbar. Die zweite Szene — identische Dekoration mit der letzten „Walküre"-Szene — leidet an denselben dort erwähnten Mängeln. Wotans Worte: „Ein Feuermeer umflutet die Frau, glühende Lohe umleckt den Fels" — dann Siegfrieds Ruf: „Durch das Feuer drang ich, das den Fels umbrann" — bleiben unbestätigt.

4. In der „Götterdämmerung" wird des Meisters Wille am getreuesten erfüllt. Etwas anachronistisch wirkt nur die Verwendung von bauchigen, elektrisch beleuchteten Lampions beim Trauerzuge mit Siegfrieds Leiche; der Mond soll denselben beleuchten; Lampions gehören nicht dahin. (Ein Exemplar dieser Lampions wird auch in „Tristan und Isolde" verwendet.) Die Schluß-Szene, wohl die schwierigste Aufgabe der Bühnentechnik, bedarf einer sinnfälligeren Darstellung von Hagens Untergang in den Wellen.

5. Tristan und Isolde: Eigentümlich, wie störend manchmal ein Anachronismus wirken kann; im zweiten Aufzuge wird die von Wagner vorgeschriebene „brennende Fackel" an der geöffneten Türe zu Isoldens Gemach durch eines der obenerwähnten wasserkopfartigen Ungetüme ersetzt. Die Vorschrift der Dichtung, nach welcher Isolde die Fackel herabnehmen und am Boden verlöschen soll, wird dadurch unausführbar. In Bayreuth nimmt Isolde die elektrische Mißgestalt herab, entfernt sich mit derselben und kehrt dann ohne Lampion zurück — zum Nachteile dieser überaus poetischen Situation.

6. Parsifal: Wundervoll, ja ideal war die Wiedergabe des ersten und dritten Aufzuges, der Schluß des ersten geradezu erhaben. Der zweite Aufzug hingegen erscheint dekorativ in jeder Hinsicht verfehlt. Abgesehen vom Verließe des Zauberschlosses, welches weder „Zauberwerkzeuge und nekromantische Vorrichtungen" sehen ließ, ja selbst den wichtigen Metallspiegel matt und glanzlos zeigt, ist es hauptsächlich der Zaubergarten, der eine arge Enttäuschung brachte. Kleine, beinahe dreieckige gelbliche und blaßgrüne Baumblätter, fahle Blumen, machen den Eindruck eines vernachlässigten Parkes. Schreiber dieses erinnert sich ganz genau an die Dekoration anno 1883 (im Todesjahre des Meisters), welche das Auge durch zahlreiche Blumenblätter übernatürlicher Größe in grellroter Farbe und sonstige phantastische Gewächse fast blendete und einen wahrhaft zauberhaften Eindruck gewährte. — Die Mauer, von welcher Parsifal „hinabblicken" soll (am Schlusse heißt es: „von der Höhe einer Mauertrümmer herab) ist kaum eine Spanne hoch, so daß er gleich anfangs mit den Mädchen auf gleicher Höhe zu stehen scheint und nicht herabspringen muß, wie vorgeschrieben. Der Speer, den Klingsor nach ihm schleudert, bleibt nicht schwebend über Parsifals Haupt, sondern fällt zur Erde, Parsifal kann ihn also nicht erfassen, sondern muß ihn empor heben usw. (Die nächstjährigen Aufführungen sollen einen neuen Zaubergarten bringen.)

Geringfügigere Abänderungen nicht berührend, sei zum Schlusse bloß bemerkt, daß all diese

Abweichungen der ursprünglichen Vorschriften des Meisters jedem aufrichtigen Bewunderer desselben zumindest bedenklich erscheinen müssen, da Wagner dem szenischen Apparate nicht mindere Bedeutung beimaß, als den anderen Teilen des Gesamtkunstwerkes — also willkürliche Abänderungen ebensowenig verträgt, wie Dichtung und Musik; werden einzelne Grundsteine gelöst, fällt der Bau zusammen. Dies ist vor Augen zu halten, ohne sich fanatisch gerechtfertigten Anforderungen einer neuen Zeit zu verschließen, sofern sie das Wesen des Kunstwerkes nicht berühren. Die „Neuerungsversuche" der gewöhnlichen Theater, von denen Dr. Werner Kulz in der eingangs erwähnten Würdigung spricht, würden für ihr pietätloses Verfahren eine Art Rechtfertigung im Bayreuther Beispiel anführen können und sich darauf berufen. Dies sollte vermieden werden. — Es wäre verfehlt, aus falschverstandener Pietät über diese Dinge mit Stillschweigen hinwegzugehen.

Richard Buchmayers Ausgaben alter Klaviermusik[1)]

Unsere Leser sind auf diese Veröffentlichungen einigermaßen vorbereitet. Anläßlich von Buchmayers siebzigstem Geburtstag im April letzten Jahres konnten wir außer einem Lebensbericht des Jubilars die H-Moll-Suite von Matthias Weckmann (1621—1674) vorlegen mit dem Bemerken, daß in absehbarer Zeit eine große Sammlung alter Klaviermusik in gleicher Bearbeitung bei Breitkopf & Härtel erscheinen würde. Das ist nun wirklich zur Tat geworden, die erste Folge mit fünf Heften hat vor kurzem die Presse verlassen, und wenn auf diese Ausgaben mit besonderem Nachdruck hingewiesen wird, so hat das seine guten Gründe. Eine Sammlung dieser Art besitzen wir in verschiedener Hinsicht noch nicht, und das will heute, wo sich Ausgaben alter Musik förmlich drängen, etwas heißen. Zunächst besitzen wir keine Sammlung, in der uns die deutsche Klaviermusik des 17. Jahrhunderts derart geschlossen und vor allem in künstlerisch so wertvollen Werken entgegentritt. Das hat seinen Grund in Buchmayers historischer Forschertätigkeit, die ihn auf dem Gebiet der älteren Klaviermusik zu einem der ersten Kenner werden und ihn vor allem auch Funde erlesener Art machen ließ. Die hier veröffentlichten Werke hat der Herausgeber teilweise schon vor über 30 Jahren gefunden, und was das heißen will, wird durch nichts besser beleuchtet, als daß ein so treffliches Buch wie M. Seifferts Geschichte der Klaviermusik (1899) von all diesen Meistern nicht einmal die Namen nennt, geschweige daß es Werke von ihnen heranzöge. Auch heute noch begeben wir uns bei dieser Sammlung, die Weckmann, Tunder, Reincken, Böhm und Chr. Ritter als Klavierkomponisten zeigt, trotz dieser und jener Veröffentlichung, in klavieristisches Neuland. so daß also auch der Historiker mehr als reichlich auf seine Kosten kommt. Und hier angelangt, wollen wir denn auch gleich auf die Erläuterungen zu jedem Hefte aufmerksam machen, die in prägnantester Sprache eine Fülle nicht nur feinster historischer, sondern auch künstlerischer Bemerkungen und Beobachtungen enthalten. Ich komme darauf noch zurück.

Ließ der Historiker in Buchmayer die Werke finden und — in manchen Fällen — entziffern, der künstlerische Historiker sie auswählen und auf ihren künstlerischen Wert prüfen, so ließ ihn nun der Künstler und feinsinnigste Musiker, im besonderen noch der ausgezeichnete Pianist und Kenner alter Klaviertechniken, die Werke bearbeiten, eine Arbeit, von der sich der Uneingeweihte überhaupt keine klare Vorstellung machen kann. Oder doch? Buchmayer hat nämlich als Anhang zu jedem Hefte die sämtlichen Stücke in kleinerem Stich im Urtext beigegeben, eine „Zugabe", die selbst dem Laien einigermaßen die Augen öffnet, dem historischen Fachmann aber Quellenwerke überweist. Und in dieser Verbindung der mannigfachsten Eigenschaften, die zur Zeit auf diesem Gebiet einzig und allein in Buchmayer vereinigt sind, aber

1) Aus R. Buchmayers Historischen Klavierkonzerten. Zum Konzertgebrauch und für den Unterricht bearbeitete Klavier- und Orgelwerke des 17. Jahrhunderts. Erste Folge. 5 Hefte mit Werken von Matthias Weckmann, Franz Tunder, Joh. Ad. Reinken, Georg Böhm und Christian Ritter. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

überhaupt in diesem ausgeprägten Maße zum ersten Mal in Erscheinung treten, in dieser Verbindung liegt das Besondere und Eigenartige dieser Ausgaben alter Klaviermusik. Wir sagen denn auch nicht ein Wort des Lobes und der Bewunderung zu viel, hätten im Gegenteil noch auszuführen, mit welcher Feinheit und schärfstem Musikinstinkt Buchmayer die eigentliche Bearbeitung vornimmt, wie er artikuliert, die Dynamik erlauscht und die nötigen Ergänzungen hineinarbeitet. Hier angelangt, wäre auch auf seine Stellung zur Instrumentenfrage, ob Klavier oder Cembalo maßgebend sei, hinzuweisen. Buchmayer hat die Bearbeitungen von Seite des früheren Ausdrucksklaviers, dem Klavichord vorgenommen, und wir sind froh, daß er dies getan hat. Denn einzig dieser, auch historisch berechtigte Ausgang verschafft uns auch heute brauchbare Klaviermusik. Die paar heutigen Cembalisten sehen sich aber in die angenehme Lage versetzt, die Musik auf Grund des Urtextes auch im Lichte ihres Instrumentes sehen zu können, so daß der Vorzug dieser Ausgabe, Original und Bearbeitung nebeneinander zu haben, sich auch nach dieser Seite bewährt. Weiterhin sind verschiedene Werke bearbeitete Orgelstücke, so daß also auch der Organist in dieser Sammlung auf wertvolle „Neuigkeiten" stößt.

Welche Schule ist nun aber diese Ausgabe sowohl für den werdenden Musiker und Pianisten wie aber auch künstlerischen Historiker! Die Gegenüberstellung von Urtext und Bearbeitung, die Bemerkungen künstlerischer und historischer Art und nicht zuletzt die tiefe Freude und echt männliche Begeisterung des Herausgebers für diese alte, herbe, in sich ruhende deutsche Kunst, all dies macht diese Ausgabe alter Klaviermusik zu einem Lehrmittel idealer Art. Trotz aller Erleichterungen muß sich schließlich doch jeder von sich aus in sie hineinleben, und es bedarf bei gar manchem Werke oft geraumer Zeit, bis dies geschehen und auch ein technisch guter Spieler in der Lage ist, ein Stück eindrucksvoll und mit geschlossener Kunst vorzutragen. All diese Stücke haben übrigens, in Buchmayers Meisterspiel, ihre Feuerprobe sogar im Konzertsaal, für den sie ja nicht einmal bestimmt sind, bestanden, was bei einer Anzahl unwiderstehlicher „Gewaltstücke" auch dem sich aufdrängen dürfte, der noch nie Buchmayer diese alte Klaviermusik hat vortragen hören. Und nunmehr wäre natürlich auch auf die Stücke selbst einzugehen, aber man könnte da entweder nur sehr viel sagen oder aber nichts, und das Beste hat vorläufig Buchmayer selbst gesagt. So müssen wir denn von der Musik als solcher leider einen platonischen Abschied nehmen, es dürfte sich aber immer wieder einmal Gelegenheit bieten, auf sie zurückzukommen. — Der Stich ist herrlich und von äußerster Genauigkeit. A. Heuß.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Der Konzertereignisse waren in den letzten Wochen so viele, daß, sie unterzubringen, der Opernbericht sich äußerst knapp fassen muß.

Daß die Jonny-Epidemie (Jonnytis vulgaris die gegenwärtig die Opernhäuser heimsucht, vor der Städtischen Oper Berlin nicht Halt gemacht hat, ist in der „Z. f. M." bereits glossiert worden. Bleibt nur noch nachzutragen, daß sie aufs heftigste grassierte. Die Fieberkurve wies phantastische Grade auf, ist aber schon wieder im Abnehmen begriffen. Mit anderen Worten: das liebe Publikum wird sich bald an der glänzend aufgemachten Jazzrevue (Dirigent: Georg Sebastian, Inszenierung Karl Heinz Martin, Jonny: Ludwig Hofmann, Daniello: Wilhelm Guttmann, Anita: Göta Ljungberg) sattgesehen haben; das Interesse für den Negerdreß wird einem anderen Schauobjekt weichen.

Machte die Städtische Oper hier der Tagessensation eine Konzession, so brachte sie — und dies allein entspricht der noblen und strengen Kunstanschauung Bruno Walters — unter seiner Leitung eine in allem Musikalischen ganz herrliche Aufführung der Gluckschen Oper „Orpheus und Enrydike" heraus. (In den Hauptrollen: Sigrid Onegin als Orpheus, Maria Müller als Enrydike.) Die dramatische Wahrheit, Reinheit und Größe der Gluckschen Musik vereinigte sich zu einem unvergeßlichen Eindruck. Das Werk wurde in der Bearbeitung Bruno Walters herausgebracht, einer Verschmelzung der beiden vorhandenen Fassungen des Werkes

(der italienischen und französischen). Anstatt des konventionellen Schlusses fügte der Bearbeiter das Finale aus Glucks Oper „Echo und Narziß" ein, ein Eingriff, über dessen Berechtigung man verschiedener Meinung sein kann.

Während die Städtische Oper von Werk zu Werk schreitet, ist die Initiative der Staatsoper durch den immer noch nicht beendeten Umbau des Hauses unter den Linden beeinträchtigt. Seine Kosten werden jetzt schon auf 8,3 Millionen angeschlagen. Unter den Bauhemmungen spielte die Notwendigkeit eine große Rolle, 11 Millionen Kubikmeter Wasser aufzupumpen. Es ist hier nicht der Raum, die ganze leidige Angelegenheit aufzurollen. Es sollte nur darauf hingewiesen werden, welche Schwierigkeiten dadurch entstanden sind, daß der Staatsoper zwei Operndirektoren (Klemperer und **Hörth**), drei Generalmusikdirektoren (Klemperer, Kleiber und Blech), zwei Sängerensembles von 26 und 34 Künstlern und Künstlerinnen zur Verfügung stehen, während nur ein Haus, die frühere Kroll-Oper, für alle diese ehrgeizigen Theaterleutchen vorhanden ist, vom Fehlen geeigneter Probebühnen usw. ganz zu schweigen.

Daß es die Staatsoper unter diesen Umständen fertig gebracht hat, eine Aufführung des Busonischen „Doktor Faust" von künstlerischer Höhe herauszubringen, an dem Leo Blech als feinfühliger Dirigent, Hörth als Inszenator und Friedrich Schorr als Faust — er überragte sämtliche Mitwirkenden um Haupteslänge — gleichermaßen Anteil haben, ist bewunderungswürdig. Auf das Werk selbst ist hier nicht mehr einzugehen, nachdem es in der „Z. f. M." wiederholt gewürdigt worden ist. Unnötig zu sagen, daß es — eine höchstpersönliche Auseinandersetzung Busonis mit dem Faustproblem — auch in Berlin keine Resonanz im großen Publikum zu finden vermag. Es bleibt — ein Widerspruch in sich — eine Oper für Esoteriker.

Wir vertauschen für dieses Mal die Bühne mit dem Konzertsaal.

Eine von künstlerischem Geist beseelte Aufführung der „Messe des Lebens" von Frederick Delius durch einen ad hoc gebildeten Chor und die Philharmoniker unter der ausgezeichneten Leitung Carl Schurichts zog die Aufmerksamkeit auf sich. Das Werk (im Jahre 1905 komponiert) gründet sich auf eine Zusammenstellung von Worten Nietzsches aus „Also sprach Zarathustra", Worte, deren schwere Gedankenbelastung sich oft gegen ein Aufgehen in Musik zu sträuben scheint. Die Tonsprache zeigt trotz mannigfacher Einwirkungen — sie ist ohne Wagner, Strauß, Debussy nicht denkbar — eigene oder wenigstens soviel persönliche Züge, daß man sie als im ganzen selbständig bezeichnen kann. Einzelne Chöre des nicht in allenTeilen gleichwertigen Werkes erheben sich durch hymnische Kraft zu großer Wirkung. Am meisten Poesie birgt wohl der Abschnitt, der mit den Worten „Heißer Mittag schläft auf den Fluren" beginnt. Hier ist wirklich mit zarter, feiner Hand eine Art Pan-Stimmung eingefangen. Die „Messe des Lebens" fand dank der bedeutenden Dirigentenleistung Carl Schurichts eine lebhafte Aufnahme, an der Chor, Philharmonisches Orchester und gute Solisten gleichermaßen beteiligt waren.

Von den Orchesterneuheiten enttäuschten Ernst Kreneks „Sieben Orchesterstücke" op. 31 empfindlich. (Sie kamen durch die Philharmoniker unter Werner Wolff (Hamburg) zur Berliner Erst- und Letzt-Aufführung). Es ist schwer, von ihrer musikalischen Armseligkeit einen Begriff zu geben. Man hört nichts als erquälte Kombinationen unangenehmer Geräusche. „Es kommt nicht auf die Art der Freude an", lautet eine (im vorigen Heft der „Z. f. M." glossierte) Äußerung Kreneks im „Anbruch". Auch nicht — so fragen wir —, auf die Art der musikalischen Leiden, denen man ein wehrloses Publikum aussetzt? Die sieben Unglücksstücke fielen denn auch — nur von der Clique der Unentwegten beklatscht — mit Pauken und Trompeten durch.

Ein ähnliches Schicksal wurde Artur Honeggers „Horace victorieux" zuteil[1]). (Erstaufführung in einem Konzert der Philharmoniker unter dem Genfer Dirigenten Eugen Straub.) Honegger nennt sein Werk ein Ballett, das den Kampf zwischen Horatiern und Curiatiern schildert, eine „Symphonie mimée". Wie man es auch titulieren mag: die rhythmischen, mehr oder weniger ohrenschindenden Geräusche, welche diese curiosité (victorieuse?) begleiten, sind im Konzert unerträglich. Wenn Honegger in dieser Qualität (und in diesem pacific-artigen Tempo)

[1]) Das Programm übersetzt dies mit: „Triumph des Horaz". Das ist falsch. Der gute alte Horaz hat natürlich mit der sagenhaften Würgerei zwischen Horatiern und Curiatiern nicht das geringste zu tun!

weiterkomponiert, dürfte sein Ruhm, der sich auf den Erfolg des „König David" gründet, nachgerade erheblich Schaden leiden!

Wir verlassen hiermit das Kapitel „Orchesternovitäten", von welchen ich mir leider Paul Höffers Sinfonie op. 16 und Georg Vollerthuns Vorspiel zum III. Akt der Musiktragödie „Islandsaga" entgehen lassen mußte, Werke, die in den Sinfoniekonzerten des Berliner Sinfonieorchesters unter seinem strebsamen Dirigenten Emil Bohnke zur ersten Wiedergabe gelangten. (Über eine völlig dilettantische sinfonische Dichtung mit dem ungemütlichen Titel „Die Rechtsbeugung" kann ich nur zur Tagesordnung übergehen.)

Auf dem Gebiet der Gesangskomposition erregten Hölderlin-Gesänge Otto Frickhoeffers mit Recht Aufmerksamkeit als Talentproben eines willensstark und leidenschaftlich nach Vertiefung strebenden jungen Musikers, der sich von den zersetzenden Tendenzen der „rücksichtslosen Moderne" charaktervoll freihält. Hat Frickhöffer sich, indem er es unternahm, Hölderlins erschütternden Gesang „An die Parzen" zu komponieren, auch an eine für seine Kräfte allzu gewaltige Aufgabe gewagt, so verspürt man doch einen Willen zur Größe. Und es bleibt nicht dabei. Im „Empedokles" ist dem jungen Komponisten ein großzügiger Wurf geglückt, der, in der Erfindung selbständig, im Stil auf Schubertsche Vorbilder zurückweist. Eine gewisse Gefahr droht dem Komponisten aus seiner Vorliebe für die Anwendung einer sehr komplizierten Harmonik (deren Unruhe einem Gesang wie Hölderlins „Abbitte" die Einheit raubt). Auf jeden Fall verdient ein Musiker von dem ernsten Streben Otto Frickhöffers jede Ermutigung! Seine Hölderlin-Gesänge stellen übrigens an den Stimmumfang und die Gestaltungskraft des Interpreten ganz ungewöhnliche Anforderungen. Agnes Leydhecker, die bekannte Altistin, setzte sich mit der ganzen Kraft ihrer künstlerischen Persönlichkeit für sie ein.

Unter den Ereignissen auf dem Gebiet der reproduzierenden Kunst steht eine in sich vollendete Aufführung der Pastoral-Sinfonie durch das Berliner Philharmonische Orchester unter Dr. Wilhelm Furtwängler außer jedem Vergleich. Bruno Walter zeigte als Dirigent des „Liedes von der Erde", daß er in der Welt Gustav Mahlers heimisch ist, wie kaum ein zweiter Musiker unserer Zeit. Das genaueste Wissen um den Willen Mahlers vereinigt sich in ihm mit einer ganz ungewöhnlichen Einfühlungskraft in die aparten Reize dieser eigenwilligen Partitur. Der Eindruck des Werkes auf das Publikum wurde durch die solistische Mitwirkung Sigrid Onegins noch verstärkt.

Ein besonderes Wort verdient die Aufführung der Schumannschen C-Dur-Sinfonie in einem Konzert des Berliner Sinfonieorchesters unter Emil Bohnke. Daß die C-Dur-Sinfonie seltener zu hören ist, als die Schwestersinfonien, liegt an dem nicht gleichen Wert ihrer Sätze. Es ist aber ein Raub an uns, wenn man uns das Werk vorenthält: Das phantastisch sprühende Scherzo, von höchster Originalität und Genialität der Erfindung, ist von unwiderstehlicher Wirkung; das Adagio, zumal in seinem in himmlische Höhen emporsteigenden Gesang der Geigen gehört zu den beseeltesten und innigsten, die seit Beethoven gesungen worden sind.

Es ist nun für die Berliner Verhältnisse charakteristisch, daß eine Schar junger Musiker vor Beginn der Schumannschen Sinfonie demonstrativ den Saal verließ. Es geschah, wie man annehmen muß, unter dem Schlachtgeschrei: „Los von der Romantik". Soweit ist also die verwirrende und verhetzende Wirkung dieses „Schlachtrufs", der gar nicht auf die Romantik in ihren reinsten und edelsten Formen (Schumann, Weber), sondern auf ihre pseudopathetischen Ausartungen geprägt ist, gediehen, daß diese ideologischen Heranwüchslinge das Hasenpanier ergreifen, wenn sie Gelegenheit haben, eines der edelsten, originellsten und empfindungsreinsten Werke deutschen Geistes kennen zu lernen! Denn — Hand aufs Herz! — wieviel von diesen blinden Opfern eines törichten Schlagworts haben Schumanns C-Dur-Sinfonie jemals gehört? Ist das die „Neue Sachlichkeit", daß man nicht einmal die Courage aufbringt, das kennen zu lernen, was zu verachten die modernistische Parteidoktrin befiehlt? Wahrhaftig: difficile est, satiram non scribere!

Bedarf es noch der Versicherung, daß diese von einer gewissen Presse systematisch in ihrem Gefühl verwirrte Jugend es nicht gelernt hat, Herz und Sinn in dem reinen Quell Schubertscher Lieder gesund zu baden? Sie fehlte denn auch, als Emmi Leisner, von Georg Schumann

am Flügel begleitet, die „Winterreise“ zu ergreifendem Erlebnis gestaltete. Und doch ist bei Schubert zu finden, wonach wir alle uns sehnen, wonach auch die unbefangene, von keinem Schlagwort verwirrte Jugend von heute sich sehnt: eine lautere, wahrhaftige, beseelte Kunst, die, Widerklang des Göttlichen, in eine Form von vollkommener Harmonie gegossen ist.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Staatsoper: „Das Wunder der Heliane“. Oper in 3 Akten. Text von H. Müller nach einem Mysterium von H. Kaltnecker. Musik von E. W. Korngold. Wenn E. T. A. Hoffmann dauernd damit recht hätte, daß das Wunderbare das hauptsächlichste Stoffgebiet des gesungenen Dramas darstellt, wäre das Textbuch dieses Werkes ein ideales zu nennen. Aber die Zeiten ändern sich, mit ihnen die Menschen und ihre geistigen und ethischen Ziele, so daß man heute, wo alles ersichtlich wieder der antiken heiter-genießerischen Lebensauffassung zustrebt, für die aus verdrängter Erotik hervorgehende mittelalterliche Mystik ebensowenig mehr übrig hat als für das Zauberreich der Elfen, Nixen und Zwerge. Man sucht und findet die Romantik gegenwärtig anderwärts, weshalb ruhig behauptet werden kann, daß trotz Theosophie und „Wunder von Konnersreuth“, für welche Erscheinungen in begrenzten Bevölkerungsschichten ja immer Interesse vorhanden sein wird, das Hauptkontingent der Theaterbesucher einem dem modernen Leben so fremden Sujet, wie es das der hier in Rede stehenden Oper ist, nicht sehr viel Sympathie entgegenbringen wird. Wenn der Komponist trotzdem danach griff, dürfte dies auf tiefere seelische Komplexe zurückzuführen sein. Handlung bietet das in Symbolismus ausmündende Buch mit seinen zahlreichen Mono- und Dialogen eben nicht viel, und seine kompliziert sich gebärdende Psychologie erscheint nach Strindberg und Wedekind schon etwas stark abgegriffen. Nun, Korngolds Musik folgt diesem sinnlich-übersinnlichen Auf und Ab von wechselnden Stimmungen der einzelnen Personen mit größtem Geschick, unterstützt von souveräner Beherrschung des Orchesters. Er findet für die Zartheit der Liebesszene im 1. Akte, für die packende Gerichtsszene, für das schwungvolle Vorspiel zum 3. Aufzug, für die fanatischen Volkschöre und den verzückten Schlußgesang gleicherweise den entsprechenden melodisierenden, thematischen und instrumentalen Ausdruck; ein Ausdruck, der freilich dem — wie Nietzsche treffend sagte — „gedunsenen Schönheitsideal“ der Wagner- und besonders der Nachwagner-Epoche nähersteht als den zeitgenössischen Konzentrationbestrebungen nach Umfang wie Inhalt, dem logischen künstlerischen Niederschlag der Ära des Rundfunks, Flugzeugs usw. Wollte Korngold den mit dem musikalisch so witzigen und anmutigen „Ring des Polykrates“ betretenen, seitdem leider verlassenen Weg neuerdings aufsuchen, würde er der deutschen Opernbühne, etwa mit humoristisch-satirischen Schöpfungen, notwendigere, willkommenere Geschenke bereiten und durch die hierfür gebotene Leichtflüssigkeit sich selbst von der stilistischen Schwere seines jüngsten Musenkindes befreien.

Für die schlechthin vollkommene Aufführung waren die ersten Kräfte ins Treffen geführt worden: Frau Lehmann als poesievolle Titelheldin, der Gast Jan Kiepura, der seine Höhe häufig strahlen lassen konnte, als Fremder, Herr Jerger prachtvoll in der Rolle des finsteren, gewalttätigen Herrschers, welchen Gestaltern sich Frl. Anday als Botin, Herr Duhan als Schwertrichter, die Herren Markhoff und Wernigk als Pförtner und junger Mensch, endlich der Chor gleichwertig anschlossen. Die schönen Szenenbilder schuf A. Roller, Dr. Wallerstein besorgte höchst lebendig die Regie, und das Orchester unter Direktor Schalk ließ die Klangfarben der Partitur blendend aufleuchten, so daß ein starker äußerer Eindruck auf das Publikum nicht verfehlt wurde, welches dem Autor seine Sympathien stürmisch zu erkennen gab.

Wir wollen hoffen, daß sich die Opernleitung nunmehr Zeit nehmen wird (sie hat füglich Wichtigeres zu tun als abgeleierte Repertoirestücke zu dirigieren), auch Werke anderer heimischer Komponisten kennen zu lernen.

Von Neuheiten des Konzertlebens während des Berichtsmonats ist wenig zu vermelden.

Das Sedlak-Winkler-Quartett brachte mit gewohnt sorgfältigem Vortrag als angenehme Abwechslung in der einschlägigen Literatur Adolf Buschs 5 Präludien und Fugen op. 36, von denen Nr. 2, 4 und 5 über die geschmackvolle Bewältigung der Kunstform hinaus auch ansprechende seelische Werte vermitteln. Gärender, moderner gab sich Alfred Rosés heuer geschriebenes Streichquartett. Um ein sicheres Urteil über diese Begabung zu fällen, seien noch künftige Leistungen abgewartet. Möchten doch unsere jungen Komponisten C. M. v. Webers Ausspruch beherzigen: Junge Hunde und erste Opern (bzw. erste Werke) ersäuft man. Hörbar auflebte das Auditorium erst bei Dvořáks melodiegesättigtem Es-Dur-Streichquartett, dessen Jugendlichkeit die Jahrzehnte nichts anhaben konnten. Von demselben Meister spielte das seit dem Vorjahre merklich gewachsene Weißgärber-Mayr-Quartett ein kaum gekanntes 3sätziges Terzett für 2 Geigen und Bratsche, gleichfalls voll blühender Einfälle und kulminierend im originellen Scherzo. Zwischen ihm und Brahms mitreißendem G-Moll-Klavierquartett (am Flügel Dr. R. Friedmann) stand die Uraufführung von Hans Hoffmanns Streichquarttet in A-Dur op. 16. Kaum eigenartig in den Motiven, aber eine kundige Hand darin bezeugend, sie kompositorisch Höhepunkten zuzuführen, wovon namentlich das Andante lugubre profitiert. Schließlich sei noch einer öffentlichen Veranstaltung des hies. Rich. Wagner-Vereins gedacht, in der, von Frau J. Stransky und Herrn H. Gallos abwechselnd gesungen u. a. 7 Heinelieder Hugo Wolfs erstmals erklangen: Frühwerke, die Schumannschen Einfluß nicht verleugnen können, in der Prägnanz der Diktion jedoch bereits den späteren Meister ahnen lassen. Infolge der arabeskenhaften Begleitung besonders reizvoll ist „Mein Liebchen, wir saßen beisammen". Durch den Verlag Tischer & Jagenberg, Köln, sind die Gesänge nun allgemein zugänglich.

Zu unserer Lieder-Preisaufgabe

Wir möchten nur einmal das Nötigste zu den Eingängen auf unsere Preisaufgabe: Welcher Fassung von Goethes „Jägers Abendlied" ist, und zwar im Sinne des Gedichts, der Vorzug zu geben, der von Reichardt oder der von Schubert? bemerken. Sie waren nicht so zahlreich wie bei früheren Preisaufgaben, betrugen nämlich nur achtzehn, was wohl an der Aufgabe gelegen hat, mit der viele allem nach nichts Rechtes anzufangen gewußt haben. Denn die Verlegenheit merkt man auch verschiedenen der eingegangenen Antworten an. So Gutes sich unter diesen findet, völlig befriedigt keine und wir haben zunächst auch einmal, wenn auch in aller Kürze, zu erklären, warum wir die Aufgabe, zwischen zwei derart verschiedenen Liedern eine Entscheidung zu treffen, stellen durften, ohne unsre eigene Ansicht auch nur im geringsten als maßgebend anzusehen: Die Entscheidung war lediglich im Sinne des Gedichts, also des Dichters zu treffen, und wenn nun verschiedene Antworten auch betonten, daß Goethe Reichardts Fassung unbedingt den Vorzug gegeben hätte, so wurde hierfür lediglich Goethes Liedauffassung verantwortlich gemacht und auf den Unterschied zwischen seiner und der uns geläufigen hingewiesen. Damit läßt sich natürlich nicht auskommen. Denn zunächst geht uns nur das Gedicht als solches an, das, wie einige Einsendungen mehr oder weniger ausführlich und mit Recht darlegten, sehr gemischte Entscheidungen aufweist und deshalb an den Komponisten Aufgaben ganz besonderer Art stellt. Von hier aus kam einer der Einsender auch zu der Entscheidung, daß das Gedicht sich für die Musik überhaupt nicht eigene, weder Reichardt noch Schubert der schwierigen Aufgabe gewachsen gewesen seien, so daß seine Ausführungen mit der ergötzlichen Wendung schließen: Finger weg von diesem Gedicht, ihr Komponisten! Der Mann ist euch zu mächtig!

Nun liegt die Sache wirklich so, daß Schubert selbst zugegeben hat, das Gedicht sei von ihm nicht in seiner Ganzheit in Töne umgeschmolzen worden, er hat — was nicht allen, aber doch den meisten entgangen ist — die dritte der vier Strophen kurzerhand weggelassen, jene Strophe, in der der wilde, zerrissene Seelenzustand des Jägers zu ungehemmtem Ausdruck gelangt (Des Menschen, der die Welt durchstreift, Voll Unmut und Verdruß). Damit ist nun aber Schubert gegenüber — was eine Einsendung, die von Dr. jur. Thyssen in Elberfeld, sehr klar ausführte —

ein fester Stand gewonnen. Auch wenn sein Lied als solches noch viel herrlicher wäre als es ist, eine wichtigste Seite des Gedichts bleibt es schuldig, und Schubert sagt dies in aller Ehrlichkeit selbst. Aber wir wollen schon jetzt eine Frage anschneiden, die mit obigem aufs engste zusammenhängt und für Schuberts Unvollständigkeit den Grund angibt: Ist überhaupt Schuberts Fassung männlich, also vom Standpunkte des Jägers, d. h. Goethes selbst, empfunden? Wir werden sehen, daß dies nicht der Fall ist, wir von einem Männerlied nicht sprechen dürfen.

Von den achtzehn Antworten haben sich immerhin sechs unbedingt für Reichardt entschieden. während neun Stimmen auf Schubert fielen und die paar weiteren keine Entscheidung trafen. Wie steht es nun mit Reichardt? Es ist ihm teilweise recht übel mitgespielt worden und zwar vor allem deshalb, weil man seine Melodie ganz eindeutig nahm und nicht daran dachte, daß sie bei entsprechendem Strophenvortrag einen derart verschiedenen Ausdruck aufweisen kann, daß man eine andere Melodie zu hören glaubt. Es ist sogar ganz außerordentlich, was die Melodie nach dieser Seite hergibt, und hierüber besitzen wir sogar das Zeugnis des in Sachen der Seelenstimmung des Jägers denn doch zuständigsten Beurteilers, nämlich Goethes selbst. Auch hierüber später. Ein einziger von allen Einsendern hat den Vortrag eines echten Strophenliedes erwogen und ist zu dem Urteil gekommen, daß Reichardts Vertonung „durch den wahren Vortragskünstler zu tiefgehender Wirkung erweckt werden und sie in diesem Einzelfalle überwältigenden Eindruck hervorrufen könne". Es ist dies der Musiklehrer Emigraf — ein Pseudonym? — in Bückeburg. Sein Urteil ist voll und ganz zu unterschreiben, nur ist dem Beurteiler entgangen, daß Schubert von dem Standpunkt, den er dem Gedicht gegenüber einnahm, die dritte Strophe auslassen mußte. Die Sache ist auch die, daß in den gesamten Einsendungen so ziemlich alles enthalten ist, was zur Behandlung der Frage gehört, aber eben vereinzelt; der eine hat dies, der andere jenes, und zwar oft mit vieler Feinheit beobachtet, aber zu einer nach allen Seiten gegründeten Beweisführung ist keiner gelangt. Bedauerlich war, daß auch niemand mit dem Strophenprinzip zu arbeiten wußte, er hätte sonst bemerken müssen, daß Schubert den kompositorischen Ausgangspunkt gar nicht von der ersten Strophe genommen hat. Nur eine, die als Ganzes wohl beste Einsendung — von Prof. O. Hildemann in Eger —, macht an dieser Frage herum, spricht dann aber von vier Strophen bei Schubert, wo bei den „beiden letzten Strophen der innere Zusammenhang zwischen Wort und Ton ausbleibe". Was hinsichtlich der letzten Strophe denn doch nicht stimmt. Ein wirklich erster Preis kann deshalb nach reiflichster Erwägung keinem Einsender gegeben werden, wohl aber eine Anzahl zweite und dritte Preise, unter denen sich auch solche finden, die zwar Reichardt soweit sein Recht ließen, aber schließlich doch Schubert den Vorzug gaben. Wir glaubten nämlich, die Art der Begründung in die Wagschale legen zu müssen. Die Namen der Preisträger mögen hier denn auch veröffentlicht werden und zwar in der Reihenfolge unserer Bewertung, so sehr wir uns bewußt sind, daß auch hier, wie bei allem Geistigen, eine absolute Rangordnung nicht gegeben werden kann. Dann gilt es in soweit genauester Abwägung, noch zwei Trostpreise zu verteilen, davon den einen an eine Anne Maria Koeppen auf einem ostpreußischen Rittergut. Ihre Worte atmen so frisches, ungebrochenes Menschentum und geben, vom Standpunkt eines „echten Jägers" aus, Reichardt so warm den Vorzug, daß ein solcher Preis denn doch angebracht war. Den anderen derartigen Preis glaubten wir der ausführlichsten und in gewissem Sinn feinsinnigsten Arbeit, der des Konzertpianisten G. Mantel in Karlsruhe zuerteilen zu müssen. Die übrigen Namen sind folgende:

Prof. Otto Hildemann in Eger
Musiklehrer Emigraf, Bückeburg
Studienrat Heinrich Werlé, Mainz
Dr. jur. Thyssen, Elberfeld
Musikdirektor Leipold, Erfurt
Studienrat Josef Kreies, Viersen (Rhld.).

Wir werden mit den Preisträgern in Verbindung treten und sie aus dem Steingräberverlag Notenwerke wählen lassen, die bis Weihnachten in ihren Händen sein sollen. Im neuen Jahre soll aber auf die ganze Frage in einem besonderen Aufsatz näher eingegangen werden, da denn doch allerlei von künstlerischer Wichtigkeit zu sagen ist.

Leipzig, am 10. November.

Die Schriftleitung der ZfM.

Zu unseren Musik- und Bilderbeilagen

Über das „Ständchen" von Carl Loewe handelt der Aufsatz von Dr. L. Hirschberg, S. 680, dem wir denn auch gerade an dieser Stelle zu seinem 60. Geburtstag unsere Glückwünsche entbieten möchten. Der Berliner Forscher hat, ursprünglich Mediziner, sein Leben deutschen Meistern des 19. Jahrhunderts gewidmet und die Sonderforschung verdankt ihm zahlreiche Arbeiten, die alle von wärmster Liebe und Begeisterung getragen sind. Gerade auch mit Loewe hat sich Hirschberg sehr oft und mit immer neuen künstlerischen Ergebnissen beschäftigt; der Aufsatz über die zehn Ständchen ist in diesem Sinne ein weiterer Beitrag. Das hier veröffentlichte Stück gehört tatsächlich zum Besten von Loewe, ist aber so gut wie unbekannt. Auf der vierten Seite bringen wir etwas Alt-Weihnachtliches aus der sehr schönen Sammlung 22 klassische Weihnachtsstücke von W. Stahl im Steingräberverlag, eine lieb-herzliche Choralbearbeitung von Buxtehude, wie denn die alten deutschen Meister zum Weihnachtsfest ein überaus inniges Verhältnis haben.

Einmal ein Bild von Karl Straube zu bringen, sind wir unsern Lesern schon lange schuldig, und da die Stadt Leipzig ihren gefeierten derzeitigen Thomaskantor malen ließ, so ergab sich die Gelegenheit fast von selbst. Mit der heutigen Porträtmalerei ist's allerdings so eine Sache, jedenfalls hoffen wir den vielen Verehrern Straubes immerhin eine Freude zu machen. Das Beethovenjahr wollten wir auch auf diesem Gebiet mit etwas auf den Meister sich Beziehendes beschließen und wählten eine Titelseite zu einem seiner Werke, dies auch deshalb, um wieder einmal daran zu erinnern, wie so überaus geschmackvoll die damalige Zeit hierin verfuhr.

Neuerscheinungen

Oskar Goguel: Sterbende Kultur. Der Niedergang der deutschen Tonkunst. 8°, 85 S. Freiburger Druck- und Verlags-Gesellschaft H. M. Muth, Freiburg 1927.

Franziska Martienßen: Stimme und Gestaltung. Die Grundprobleme des Liedgesanges. 8°, 280 S. C. F. Kahnt, Leipzig 1927.

Heinr. Kosnick: Lebenssteigerung. Ein neuer Weg zur Heilung und zur Lösung techn. Probleme des Instrumentalspiels und des Gesanges. Zugleich die Begründ. d. Gesetzes d. synthetischen Anatomie. 8°, 181 S. Delphin-Verlag, München 1927.

Willy Bardas: Zur Psychologie der Klaviertechnik. Mit einem Geleitwort von Artur Schnabel. 8°, 98 S. Werk-Verlag, Berlin 1927.

Adolf Moll: Singen und Sprechen. Die natürl. Stimmbildung nach Bau und Tätigkeit der Stimmwerkzeuge. Kl. 8°, 182 S. Philipp Reclam jun., Leipzig 1927.

Max Chop: Puccinis Tosca. Geschichtl., szenisch u. musikal. erläutert. Kl. 8°, 64 S. Nr. 6799 von Reclams Universal-Bibl., Ebenda 1927.

Dr. Max Koch: Rich. Wagners geschichtliche völkische Sendung. Zur 50. Jahr-Feier der Bayreuther Bühnenfestspiele. 8°, 102 S. Heft 1164 von Friedr. Manns Pädagog. Magazin. Herm. Beyer & Söhne, Langensalza 1927.

Alfred Stier: Die Erneuerung der Kirchenmusik. 8°, 32 S. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1927.

Jahrbuch des Reußischen Theaters. Zum Jubiläum des Theaters 1902—1927 herausgeg. von Heinrich XLV Erbprinz Reuß. 8°, 131 S. mit vielen Abb. und VII Tafeln Bühnenbilder. Max Beck Verlag, Leipzig 1927.

Richard Wilhelm: Chinesische Musik. Herausgeg. von R. W., China-Institut zu Frankfurt a. M. anläßl. der „Woche Chinesischer Musik" im Rahmen der Ausstellung „Musik im Leben der Völker." gr. 8°, 64 S. mit Bildbeig. u. a. Verlag des China-Institutes, Frankfurt a. M., Große Eschenheimerstr. 26. — Auf die wertvolle Veröffentlichung, die neben verschiedenen Aufsätzen u. a. gesammelte Aussprüche alter chinesischer Philosophen, Religionslehrer und Dichter über das Wesen der Musik und ihre Wirkung bringt, hoffen wir noch zurückzukommen.

Rob. Teichmüller und Kurt Herrmann: Internationale moderne Klaviermusik. Ein Wegweiser und Berater. 8°, 200 S. Gebr. Hug & Co., Leipzig u. Zürich 1927.

Rob. Schwalm: Chorsammlung zum Unterricht an Schulen. 102 Volkslieder u. beliebte Gesänge für 4st. gem. Chor. 14. Aufl. 8°, 240 S. Herm. Gesenius, Halle 1927. — Die weitverbreitete Schwalmsche Chorsammlung wird in der neuen Aufl. durch 11 Lieder u. 2 Motetten, zusammengestellt u. bearb. von Paul Hoffmann-Halle, ergänzt. Außer den im Anhang befindl. Chorälen beschränkt sich die Sammlung fast ausschließlich auf Stücke des 19. Jahrh. Gerade in unserer Zeit aber wäre eine Berücksichtigung der früheren Jahrhunderte eine Notwendigkeit.

Irving Schwerké: Kings Jazz and David (27 Studien über Musik und moderne Musiker). 8°, 259 S. Verlag: Les Presses Modernes, Paris 1927. 45, rue de Maubeuge.

Dyneley Hussey: W. A. Mozart. 8°, 368 S. Verlag: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD. J. Curwen & Sons, Ltd. London 1928. Broadway House, 68—74 Cartner Lane.

Heinrich Schenker: Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch. Bd. II. 8°, 216 S. mit Urlinien-Tafeln und Figuren als Anhang. Drei Masken-Verlag, München-Wien-Berlin 1926.

Besprechungen

MAX AUER: „Anton Bruckner als Kirchenmusiker". 8°. 225 S. Bd. 54 der deutschen Musikbücherei, Verlag Gustav Bose, Regensburg 1927.

Hier schildert der bekannte Brucknerforscher die Entwicklung der Kirchenmusik des Meisters von den ersten Anfängen, die noch auf Mozart, Haydn und Schubert fußen, bis zu dem Gipfelpunkt der Brucknerschen Kirchenmusik, dem „Te Deum", behandelt den Unterschied der Kirchenmusik Liszts und Bruckners, bespricht den Gregorianischen Choral und die verschiedene Benutzung, die diese Meister von dem Choral machten und bringt viele noch ganz unbekannte Episoden aus dem Leben des Meisters. Eine besonders liebevolle Behandlung erfährt die F-moll Messe des Meisters. Über diese schreibt Auer: „Ihre Anfänge reichen in eine Zeit tiefster seelischer Niedergeschlagenheit, in einen Lebensabschnitt, in welchem Bruckner dem Irrsinn nahe war. Die anhaltende Überanstrengung durch die intensivsten Studien bei Sechter und Kitzler, die vielen Privatstunden, Verkennen, Gehässigkeit und das urplötzliche Hervorbrechen seiner durch äußerste Selbstzucht zurückgehaltenen urproduktiven Schöpferkraft hatten zu einem völligen Zusammenbruch seiner Nervenkräfte geführt. Seiner urkräftigen Natur verdankte er seine Wiederherstellung. Die F-Moll-Messe war ein Genesungswerk des gemütskranken Künstlers in Gott". Das schön ausgestattete Buch bringt viele Notenbeispiele, Bilder und Faksimile-Beilagen. August Stradal.

CARL MARIA CORNELIUS: Peter Cornelius, Der Wort- und Tondichter. 2 Bände. 8°. 431 u. 312 S. Deutsche Musikbücherei (Gustav Bosse), Regensburg .

Ein schönes und ergreifendes Werk kindlicher Pietät: Cornelius von seinem Sohne, dem früheren Kunstgeschichtsprofessor in Freiburg und Basel (Schüler Wölfflins) dargestellt; ohne blinde Vergötterung, vielmehr mit ruhigem Blick für die wirklichen Maße — mit Liebe, aber auch mit Methode geschrieben. Letztere äußert sich vor allem in einer sachkundigen Mitteilung eines größtenteils noch unbekannten Riesenmaterials an Briefen, Aufzeichnungen, versteckten Handschriften und Entwürfen und sonstigen persönlichen Dokumenten, die sich in zwangloser Weise in eine eingehende lebensgeschichtliche Darstellung einflicht. Von hier fallen neue und bedeutende Streiflichter auf die Größten jener Zeit; insbesondere aber wird uns Cornelius selbst als das Urbild des liebenswürdigen deutschen Schwärmers unverlierbar eingeprägt. Der Materialsammlung kommt ein nicht minder reichliches Bildermaterial (48 Abbildungen — Porträts und Wohnhäuser — und 2 Schriftproben), ihrer übersichtlichen Anordnung ein mustergültiges Register und prächtige Übersichten im Anhang (Stammbaum, sachliches und chronologisches Verzeichnis der Werke) zu Hilfe. Rein in der Form treten hinzu die Annehmlichkeiten eines flüssigen, fesselnden Stils und Erzählertons, verbunden mit einer milden, würdevollen Betonung der eigenen Persönlichkeit und Anschauungswelt des Verfassers. Etwas zu viel freilich wird hierin dem Moralisieren stattgegeben (der Sohn verleugnet den Vater nicht!), insbesondere Männern wie Liszt und Wagner gegenüber, und in heiklen Angelegenheiten, wie sie eine so gründliche Lebensbeschreibung natürlich auch zutage fördern muß, die sich aber doch bei den widersprechendsten Nachrichten, ihrer subjektiven und Augenblicksbedingtheit usw., dem objektiven Urteil bereits entziehen, vielmehr oft dem bloßen „Klatsch" gar nicht sehr ferne stehen. Der Verfasser verfällt gelegentlich in den Fehler, sie dennoch als Dokumente zu werten, was denn mitunter auch zu widersprechenden Folgerungen führt (so z. B. bezüglich Wagners Verhältnis zu Porges u. a.). — Auf jeden Fall ist der Wert des Werks für die Geschichtschreibung des letzten Jahrhunderts unverkennbar; so daß es dem Gelehrten nicht weniger als dem Laien hochwillkommen sein wird. Albert Wellek.

GLUCKS Briefe an FRANZ KRUTHOFFER, herausgeg. u. erläutert von Gg. Kinsky. 8 , 79 S. Ed. Strache Verl. Wien-Prag-Leipzig 1927.

Bei der ziemlichen Seltenheit von Briefen Glucks dürfen diese, 1911 gefunden und nunmehr aufs sorgfältigste von Georg Kinsky herausgegeben, Anspruch auf vollste Beachtung in Musikerkreisen erheben. Kruthoffer ist ein junger feingebildeter Sekretär in Wien, an dessen Wesen und vor allem auch Briefen Gluck seine herzliche Freude empfunden haben muß. Schade, daß diese Briefe, also die Briefe Kruthoffers an Gluck, verloren gegangen sind. Gluck wird nicht müde, fast in jedem Brief zu sagen, mit welcher Freude er die Wiener Mitteilungen empfangen habe. Glucks Stil ist aufgeknöpft, hemdärmelig, von vollster Offenherzigkeit und reich gespickt mit allerlei Ausfällen. Indessen, man muß die Briefe selbst lesen, um ihren so überaus erfrischenden Hauch zu verspüren. Weiterhin sei noch auf die überaus geschmackvolle, echt wienerisch feine Herausgabe hingewiesen, die mit einem ziemlich unbekannten Bildnis Glucks von Duplessis geschmückt ist. — s.

JULIA WIRTH geb. STOCKHAUSEN: Julius Stockhausen, der Sänger des deutschen Liedes. Nach Dokumenten seiner Zeit dargestellt. (Bd. 10

der Frankfurter Lebensbilder, herausgeg. von der Histor. Kommission der Stadt Frankfurt a. M.) 8 , 536 S. Verlag Englert & Schlosser, Frankfurt.

Dem Buche ist erfreulicherweise von seiten der Herausgeberin, der jüngsten Tochter Stockhausens, verhältnismäßig wenig „schmückendes Beiwort" zugefügt worden, sodaß sich Leben und Gestalt des großen Sängers und besonders auch Leben und Gestalt seiner ganzen Zeit in den Briefen und Dokumenten rein und unmittelbar vor dem Leser auftun. Freilich ist viel Ballast dabei, und eine schärfere Sichtung und Kürzung des großen Materials wäre dem allzu umfangreichen und darum wenig übersichtlichen Werk unbedingt von Vorteil gewesen. Für die heutige Gesangswelt, in der über das Künstlertum, die Lehre und Persönlichkeit Stockhausens mannigfachste Irrtümer verbreitet sind, werden vor allem die Briefe aus seiner Pariser und Londoner Zeit interessant und wichtig sein, in denen Stockhausen der gesangsverständigen Mutter, der einstigen großen Sängerin, über seine Studien und seine stimmliche Entwicklung berichtet. Besäßen wir von allen wirklich großen Sängern solche ungefärbten, durch keinerlei spätere Erinnerungsverschönung umschmeichelten Berichte über ihren Werdegang, so würden wohl die modernen Lehren von dem „geborenen" Sänger, der da, von der Natur mit „Stimme" begnadet, nur wenig hinzuzulernen habe, nicht so arg ins Kraut schießen können. Denn Stockhausens zäher, täglicher Kampf mit der anfangs kraftlosen, gar nicht fülligen, nach Garcias, seines Lehrers, Aussage monotonen und schlaffen Stimme hat kaum Ähnlichkeit mit dem Stimmriesentum der Erfolgreichen, wie es heute vielfach postuliert wird. Bei einem Konkurrenzsingen am Pariser Konservatorium fiel er glatt durch, „erdrückt durch die schönen Stimmen der anderen." Von jenen anderen weiß man heute keinen Namen mehr. Stockhausens Name aber bedeutet, daß der wahrhaft große Sänger unserer Tage nicht ein begnadeter Stimmbesitzer, sondern bis ins letzte ein Künstler, ein ringender künstlerischer Mensch sein muß. Die spätere Kraft und Schönheit der Stimme Stockhausens erwuchs auf dem Grunde der künstlerischen Willens- und Triebkraft. Freilich, — der Künstler muß geboren sein. Franziska Martienssen.

ALBERT VON PUTTKAMER: 50 JAHRE BAYREUTH. Mit 20 Abbild. 192 S. und ein Anhang. 1927 Schlieffen-Verlag. Berlin W. 35.

Es erfüllt mit unerschütterlichem Vertrauen auf die Zukunft des deutschen Volkes, daß wir heuer inmitten schwerer Zeit die 50-jährige Wiederkehr der Gründung der Bayreuther Festspiele begangen haben und alle, die in diesem Jahre den Festspielen beiwohnten, von neuem den tiefen Sinn der Worte ihres Schöpfers beglückend erfahren konnten, die Richard Wagner 1872 dem Grundstein des Festspielhauses eingefügt hat:

„Hier schließ' ich ein Geheimniß ein.
„Da ruh' es viele hundert Jahr':
„Solange es verwahrt der Stein,
„„Macht es der Welt sich offenbar."

Da ist's denn auch erfreulich und dankenswert, daß einer der ältesten Festspielbesucher, Albert von Puttkamer, in Stuttgart, Bezirkspräsident und Mitglied der Zentralleitung des allgemeinen Richard Wagnervereins, es unternommen hat, eine „eingehende, zusammenhängende Darstellung der bisherigen Bayreuther Festspiele als schlichten Ausdruck meiner persönlichen Erlebnisse zu geben", die „Siegfried Wagner in inniger Dankbarkeit und aufrichtiger Freundschaft zugeeignet" ist. Das vornehm ausgestattete Werk ergänzt somit die verdienstvolle Arbeit H. St. Chamberlains: „1876—1896. die ersten zwanzig Jahre der Bayreuther Bühnenfestspiele", im 19. Jahrgang der Bayreuther Blätter 1896 (auch im Sonderdruck), und andere kleinere Arbeiten, wie Erich Kloß in seinem viel zu wenig gekannten Wagner-Lesebuch. (Leipzig, Kistner u. Siegel).

Hervorhebenswert ist die Begeisterung des Verfassers für den Dichter Wagner. „Mich wehte aus diesen gewaltigen Werken vor allem eine Kraft des deutschen Geistes an, wie ich das bisher noch nie so lebendig gefühlt hatte". „Gilt etwa heute Richard Wagner als einer unsrer größten deutschen Dichter ?" „Es gilt gerade heute erneuten Kampf um die Erhaltung seines Kunstwerkes als eines unsrer größten, nationalen Güter". „Ich glaube, daß eine spätere Zeit Wagner auch als einen der bedeutendsten Bildner der deutschen Sprache anerkennen wird", S. 157, wie sein schweizerischer Freund Gottfried Keller in seinem Briefe an Hettner schon 1856 erkannt hatte.

Von besonderer Lebendigkeit ist die packende Schilderung des fünften Kapitels: Die Bühnenfestspiele 1886. Tristan und Isolde. Parsifal. „Die Weiterführung der Bayreuther Festspiele auf dem von Frau Wagner mit unerschütterlichem Zielbewußtsein im Sinne ihres großen Gründers eingeschlagenen Wege."

Gerade in diesem Festspieljahre 1927, das den Tristan nach mehr als 20 Jahren (1906) wieder, mit dem treuen Kurwenal des dritten Aktes zu reden, in „sein ächtes Land, sein Heimatland", in das Festspielhaus zurückführt, sei auf den „gewaltigen, ja virtuellen Unterschied nachdrücklich hingewiesen, der zwischen einer noch so gelungenen Aufführung an einer dem allgemeinen Theaterbetriebe dienenden Bühne und einer Bayreuther Festspielvorstellung besteht."

Tristan und Isolde, das „opus metaphysicum" der Kunst, wie es der oft von Puttkamer zitierte

Nietzsche mit Recht in seiner von der Jugend lange nicht genug gewürdigten Schrift „Richard Wagner in Bayreuth" nennt. Auch Nietzsches Betonung der „Stilüberlieferung" der naturalistischen Illusionsbühne gegenüber den modernen Stilisierungsbestrebungen wird besonders eingehend gewürdigt (S. 145), ebenso die edle Gesangs- und Geberdenkunst der großen, ersten Bayreuther Isolde, Rosa Sucher, der von Bildhauern bewunderten Künstlerin, gerühmt. Desgleichen im allgemeinen die Kulturmission Bayreuths, das kein „Star"-system kennt; Beispiele der Ausschaltung jeden Scheines des Opernhaften zugunsten der Hervorhebung des Dramas an allen Werken, auch den „Jugendwerken" Tannhäuser, Lohengrin; endlich die Pflicht der Erhaltung des großen Kulturwerkes von Bayreuth, auch durch Stärkung des Liebeswerkes der Stipendienstiftung, die den Unbemittelten das Festspielerlebnis ermöglicht und Siegfried Wagners tröstlicher Ausblick in die Zukunft: „Bayreuth wird so lange bestehen, als Menschen vorhanden sein werden, welche den festen Willen haben, das Werk des Schöpfers von Bayreuth, jeder in seinem Geist, weiter zu verwalten und zu pflegen."

Prof. A. Prüfer.

HERMANN STEPHANI: Grundfragen des Musikhörens. 8°. 55 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.

Die kleine Broschüre ist zweifellos das Beste, was wir der Feder des Marburger Musikgelehrten bisher verdanken. Es ist intellektuelle Gewissenspflicht des Musikers, sich über diese allerersten Lebensfragen seines Kulturgebiets Klarheit zu verschaffen; Stephani bietet sie hier mit aller nur wünschenswerten Überzeugungskraft. Insbesondere jenen ist die Lektüre wärmstens zu empfehlen, denen immer noch akustische Lehren im Kopf herumspuken: damit sie sich an Hand klarer Tatsachen vergewissern mögen, wie völlig belanglos die Physik der Töne für die Psychologie der Töne ist, auf die es in der Musik natürlich ganz allein ankommt. Stephani verficht durchaus den Standpunkt des Illusionismus, und zwar nicht im positivistischen, sondern im idealistischen Sinne. Er stellt dem Realitätssinn des Ohres — der Feinhörigkeit — eine zweite, illusionistische Kraft des Gehörs gegenüber: seine Deutungs- und Umdeutungsfähigkeit, seine Elastizität. Es ist das besondere Verdienst des Schriftchens, daß es diese letztere Fähigkeit in ihrer ganzen Bedeutung darstellt, zu dem Wert der „absolut" reinen Intonation ein Fragezeichen macht und die ungeheure psychologische Mannigfaltigkeit des 12-Töne-Systems (die nur von Phantasielosen nicht empfunden wird) ins gebührliche Licht rückt. Auch über die Unterschiede der pythagoreischen, der naturreinen und der temperierten Stimmung finden sich hier die wichtigsten Aufschlüsse, und der Kampf beider Prinzipien der Hörfähigkeit wird in großen Zügen durch die ganze Musikgeschichte verfolgt.

Albert Wellek.

LUDWIG ROSELIUS: Sonate (H-Moll) für Klavier, op. 12. Ries & Erler, Berlin.

Drei Sätze — ein balladisches, breit und sonatenmäßig ausgeführtes Allegro moderato, ein Intermezzo, zu dem Herr Walther von der Vogelweide dichterisch Pate gestanden hat, und eine ernste, den Basso ostinato sechsmal variierende Chaconne. Also ein interessanter Versuch, die alte klassische Sonatenform durch Aufnahme suitenartiger Satzformen freier und moderner zu gestalten. Der junge hessische Komponist — er hat seine Doktorarbeit seinem in Motette und Kirchenlied bemerkenswerten Ahn Andreas Roselius (1563—1602) gewidmet — kommt aus Georg Schumanns ausgezeichneter Berliner Akademischer Meisterschule. Also: moderne, bei Roselius harmonisch noch durch Reger gegangene Brahms-Nachfolge, Neigung zu strenger und zeichnerischer Stimmenführung, zu polyphonem Denken und kontrapunktischer Detailarbeit. Wäre nicht die ganz reizende, im Klang impressionistisch aufgelichtete „Vogelmusik" des Intermezzo, so möchte man den Komponisten besonders auf die Orgelkomposition verweisen. Denn auch diese Sonate ist, und nicht nur in der Chaconne, eigentlich mehr orgel-, als klaviermäßig erfunden und gesetzt. Ihr durchaus Brahmsischer weitgriffiger Satz ist mir persönlich allerdings zu dick und schwerflüssig, ihre Harmonik nach Regers Art zu schillernd und überladen. Aber wir haben es ja leider längst lernen müssen, in der zeitgenössischen deutschen Klavierkomposition bis zu einem bedenklichen Grade auf alle feineren pianistischen und klanglichen Reize zu verzichten. Und auch die Erfindungskraft, die Plastik in Form und Thematik müssen wir fast immer dahingeben. Trotz aller Abzüge: der allem Kleinlichen abholde, groß und flächig gewachsene Stil, die innerliche, nach norddeutscher Art schwer und ernst versonnene Erfindung, das große handwerkliche und formale Können — heute eine große Seltenheit! — in dieser Sonate läßt uns in Roselius eine neue Hoffnung unsrer deutschen Klavierkomposition herzlich begrüßen!

W. N.

THEODOR BLUMER: Quartett für Violine, Viola, Violoncell und Klavier op. 50. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Die vier Sätze nehmen zunächst durch die Kraft des Ausdrucks und ihre Melodiefreudigkeit für sich ein. Der stürmisch dahinbrausende erste Satz baut sich auf einem nicht gerade bedeutsamen, aber charakteristischen Thema auf und ist stark konzentriert. Breite schöne Gesangsmelodien weist das gehaltvolle Adagio auf. Amüsant der dritte,

ein Thema im step-Rhythmus verwendende Satz, das Zurückgehen auf die Hauptthemen des 1. und 2. Satzes läßt ein inneres Programm vermuten. Rein formal wird seine Geschlossenheit dadurch beeinträchtigt. Der rhapsodisch freie Schlußsatz — in ihm kommt als Episode wieder das Hauptthema des ersten Satzes — mit seinem aufjubelnden Es-Dur-Thema klingt nach leidenschaftlichem Ringen in einem seltsam starren C-Moll-Presto aus.

Georg Kiessig.

HEINRICH KAMINSKI: Canzona für Violine und Orgel. Brautlied für hohen Sopran und Orgel. Univ.-Ed. Wien.

Die schlichte Canzone ist echte religiöse Musik, die in ihrer etwas kühlen Herbheit unendlich wohltut, zumal auch die Begleitung wirklich orgelmäßig, d. h. polyphon, gehalten ist. Die technischen Anforderungen sind bescheiden. Gäbe es mehr derartige Stücke, so würden die fatalen Transkriptionen auf diesem Gebiete wohl schneller von den Programmen verschwinden. — Die ach so oft vertonten Worte „Wo du hingehst" hier endlich einmal ganz unsentimental zu hören, ist ebenfalls erfreulich, ob das ernst und groß empfundene Stück aber die verbreiteten Kitschkompositionen desselben Textes zu verdrängen vermag, bleibt leider zweifelhaft.

ANTON BRUCKNER: Präludium und Fuge für Orgel, herg. von Josef Wöss. Universal-Ed. Wien.

Die Herausgabe der beiden Stücke, die selbständig nebeneinanderstehen und sich auch innerlich gänzlich fremd sind, ist begrüßenswert. Das leider so kurze Präludium, weitaus das wertvollere Stück, wird sich auch liturgisch wohl verwenden lassen; es scheint mir die Ansicht zu bestätigen, daß wir Bruckners ungeschrieben gebliebene Orgelmusik doch zu wesentlichen Teilen in seinen Sinfonien wiederfinden.

S. W. MÜLLER: Choralimprovisationen für Orgel, op. 10. Leuckart-Leipzig.

Orgelmusik für den gottesdienstlichen Gebrauch, die sich von Sentimentalität und Banalität freihält und wirklichen Ernst ihrer Aufgabe gegenüber spüren läßt, ist stets willkommen, zumal wenn sie nicht virtuoses technisches Können voraussetzt und zur Wiedergabe keine „moderne Konzertorgel" verlangt. Ein besonderer Vorzug ist daß es sich hier um Choralvorspiele für häufig gebrauchte Melodien handelt.

Domorganist Zillinger-Schleswig.

FÜR KONZERT UND HAUS. Klassisch-romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier, bearbeitet und mit Fingersatz versehen von H. Marteau. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Jeder Geiger, der diese Stücke spielt, wird bald davon überzeugt, daß die Bearbeitungen einen ausgezeichneten Geschmack für einen solistischen Vortrag, verbunden mit einer hervorstechenden Kenntnis des künstlerisch wirkenden Lagenwechsels verraten. Ich habe diese Stücke mit einem wirklich dankbaren Empfinden für Marteau gespielt und kann den Gebrauch der Bearbeitung für jeden Konzertsaal empfehlen. Die Musik empfiehlt sich außerdem noch durch die Namen der Komponisten wie: Tschaikowsky (Sérénade mélancolique) Op. 26, Berlioz: (Träumerei und Caprice), Godard: (Canzonetta), Leonard: (im Walde) u. a., deren wunderbare Kleinkunst sowohl dem Darbietenden wie dem Zuhörer entzücken kann. Technische Schwierigkeiten sind in den Stücken nicht vorhanden. Sie verlangen nur Geschmack für einen künstlerischen Vortrag.

Carl Herforth.

Kreuz und Quer

Zu dem vorliegenden Heft

ist allerlei zu bemerken. Die Leser werden Verschiedenes vermissen, zunächst einmal den dritten Teil über Beethovens Eroica. Er mußte leider im Hinblick auf den Konservatoriums-Artikel zurückgestellt werden, aber wir dachten, hat eine Erklärung der Dominanten-Tonica-Stelle weit über 100 Jahre auf sich warten lassen, so wartet sie auf eine wichtige zeitgenössische Frage ganz gut noch einen Monat. Auch die Ausführungen über die Frage der Tonartencharakteristik mußten wir noch in letzter Stunde zurückstellen, weil es galt, dem brennend wichtigen, gerade noch vor Redaktionsschluß eintreffenden Aufsatz über Beethovens Schädel in diesem Heft Raum zu schaffen. In Hinblick auf den Konservatoriums-Artikel konnte dieses Mal die Rubrik „Unterrichtswesen" wegfallen. So wird denn der neue Jahrgang in engster Verbindung mit dem alten stehen, wie es im Leben ebenfalls der Fall ist. Wir wünschen dann auch gerade an dieser Stelle allen unseren Lesern ein beglücktes Weihnachtsfest und alles Gute zum Jahreswechsel.

Das Thereminsche Aetherwellen-Wunder

hat hier in Leipzig in musikalischer Beziehung nicht nur einzelne, sondern auch eine kleinere Vielheit sehr enttäuscht, und das musikalische Wunder besteht für sie darin — Hand aufs Herz, vom physikalischen Wunder verstehen wir Musiker doch einen Pfifferling —, wie es möglich ist, daß diesem aus der Luft gewonnenen Ton auch wirkliche Musiker usw. zujubeln und auf Grund der bisherigen Leistungen aus ihm handfeste Luftschlösser bauen konnten. Denn wie, dieser, nur durch ein höchst irdisches Vibrato beseelt gemachte Ton, ein Vibrato, das sich von dem unserer Stehgeiger in nichts unterscheidet, dieser Ton habe mit dem Weltall, mit Sphären insofern etwas zu tun, als als uns Unberührtes von einzigartiger Reinheit entgegentrete? Und weiterhin, diese Töne, von denen einer vom anderen nur durch ein auffälliges, allmählich auf die Nerven gehendes Portamento zu erreichen ist, sollen sich für einen künstlerischen Vortrag eignen? Nun, wenn die himmlische Musik ärgste irdische Vortragssünden als ständige Einrichtung erklären muß und nur auf Grund dieser in Erscheinung treten kann, dann werden wir hübsch bei der irdischen bleiben wollen, die das Metaphysicum des Klanges sich in künstlerischer Weise zunutze gemacht hat. Und was hatte man in dem mündlichen Vortrag in künstlerischer Beziehung in Kauf zu nehmen? Da hieß es, ähnlich wie der Geiger die Beseelung des Tones durch Vibrato der linken Hand erziele, so auch hier! Auch der Ton an sich hat, so schön und voll er ist, etwas enttäuscht, ferner sind nur Klangunterschiede eines an sich gleichen Klangs, nicht aber verschiedene Klangarten, möglich. Ein „Orchester" mit diesen Klängen — vorläufig ist nur Einstimmigkeit möglich — käme bei weitem nicht einmal einer Orgel gleich. Alles in allem: Das Ganze gehört noch in das physikalische Institut, künstlerisch hat man sich — vorläufig wenigstens — mit der ganzen Angelegenheit noch gar nicht zu beschäftigen.

Die deutschen Dirigenten gegen das Leihsystem der Verleger für Notenmaterial

Seit der Zeit nach dem Krieg ist es besonders von Seiten der deutschen Musikverleger immer üblicher geworden, das gesamte Material und auch die Partituren von Orchesterwerken nur auszuleihen, sie also nach Benutzung wieder zurückzufordern und hiefür eine vom Verleger festgesetzte Summe zu fordern. Dieses Verfahren hat für Werke, die einmal und nicht wieder zur Aufführung gelangen, seine Vorteile; es wurde nun aber, da das wiederholte Ausleihen sich als gewinnbringend herausstellte, von seiten mancher Verleger auch auf öfter begehrte Werke ausgedehnt, auf solche, deren gesamtes Material sich Konzertgesellschaften in früheren Zeiten käuflich erwarben und nun lediglich die üblichen Aufführungsgebühren zu zahlen hatten. Auch dieser neue Weg, sich Einnahmen zu verschaffen, wäre, so sehr er gegen alle bisherigen Gepflogenheiten verstößt, u. a. auch verhindert, daß Konzertgesellschaften in allmählichen Besitz einer wertvollen Bibliothek gelangen, vielleicht dennoch gangbar gewesen, wenn die jedesmaligen Leihgebühren nicht etwa in eine Höhe geschraubt worden wären, die — auch wir kennen solche Fälle — weit eher einer Erpresserforderung glichen als einer billig zu erachtenden Leihgebühr. Unnötig zu sagen, daß mit diesem Vorwurf nicht der deutsche Verlegerstand gemeint ist. Auch ein künstlerischer Übelstand stellte sich heraus: die Arbeit, die ein Dirigent an die Bezeichnung der Stimmen usw. gewendet hatte, ging ihm, wenn er später einem neuen Material gegenüberstand, verloren, die Arbeit mußte von Neuem vorgenommen werden. Diese Verhältnisse kamen anläßlich des Chemnitzer Tonkünstlerfestes 1926 zur Sprache, bis dahin ist aber der deutsche Musikverein noch nicht zur Tat geschritten, und da sich die Verhältnisse unterdessen verschlimmert haben, stellte sich eine Gegenwehr als nötig heraus. Sie geht vom Verband der konzertierenden Künstler aus, der an eine Anzahl der angesehensten deutschen Dirigenten sich wandte mit der Aufforderung, vom 1. September d. J. „nur noch solche Werke aufzuführen, deren Material vom Verleger zu angemessenem Preis käuflich abgegeben wird".

Vorläufig sind folgende Dirigenten die Verpflichtung eingegangen: Abendroth (Gürzenich-Orchester, Köln); Anton (Bonn); Bing (Coburg); Boehe (Ludwigshafen); Bohnke (Berlin); Fiedler (Essen); Furtwängler (Berlin, Leipzig, Wien, usw.); Gelbke (München-Gladbach); Goehler (Altenburg, Halle, usw.); Hausegger (München); von Hoesslin (Barmen-Elberfeld); Kaehler (Schwerin); Krauss (Frankfurt a. M); Moerike (Dresden); Muck (Hamburg); Ochs (Berlin); Papst (Hamburg); Raabe (Aachen); Reichwein (Bochum); Rohr (Konzertges. f. Chorges., München); Sieben (Dortmund); Siegel (Krefeld); Spoehr (Wien); Scharrer Nürnberg); Scheinpflug (Duisburg); Scherchen (Berlin, Winterthur usw.); von Schmeidel (Frankfurt a. Main, Prag); Schulz-Dornburg (Essen); Stein (Kiel); Unger (Berlin); Volkmann (Osnabrück); Wendel (Bremen, Frankfurt a. Main, usw.).

Daß es zu dem Gegenstoß gekommen ist, wird man gerade auch im Hinblick auf die betroffenen Komponisten bedauern; aber so ist es nun einmal in der Welt, und unbedingt stehen die Sympathien auf der künstlerischen Seite. Unserer Ansicht nach müßten die Verleger, da tatsächlich böse Fälle vorliegen, selbst dafür sorgen, daß nicht allzukrasse „Materialisten' das Ansehen ihres Standes untergraben. Leider ists auch nur allzuwahr, daß gerade in Deutschland ein „aufs Ganze" gehender Geschäftsgeist sich immer ungehemmter breit macht.

Jazz-Klasse an Dr. Hoch's Konservatorium

Unter dieser Überschrift versendet das unter der künstlerischen Leitung von B. Sekles stehende Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M. folgendes Schriftstück an Musikredaktionen, das wir, damit es als Dokument wirken kann, in vollem Wortlaut wiedergeben:

Hat ein ernst geleitetes Konservatorium das Recht, eine Jazzklasse einzurichten?

Nicht nur das Recht, sondern sogar die Pflicht, vorausgesetzt, daß der Leiter dieser Klasse nicht irgendein geschickter Jazz-Schläger ist, sondern den Jazz an Ort und Stelle, also in Amerika, studiert und ausgeübt hat; darüber hinaus aber über eine allergründlichste musikalische Allgemeinbildung, vor allem über eine meisterliche Satztechnik verfügt und außerdem die pädagogische Fähigkeit besitzt, den Stoff in progressiver Weise zu systematisieren. Mehr als die Hälfte aller Musiker ist heutzutage gezwungen, in einem Jazz-Ensemble dauernd oder gelegentlich zu spielen, ohne es je gelernt zu haben. So erscheint naturgemäß der Jazz in einem Zerrbild, das die Abneigung vieler Menschen sehr wohl erklärlich macht. Natürlich gibt es auch im Jazz schlimme Ausschreitungen und Siegmund von Hausegger hat recht, wenn er öffentlich darüber Klage führt, daß mitunter sogar Themen unserer großen sinfonischen Meister „verjazzt" werden. Unrecht aber hat er, wenn er einen Kunstzweig nach seinen Entartungen beurteilt.

Nicht nur aus opportunistischen Gründen, sondern auch aus erzieherischen, kann der Jugend der gepflegte Jazz nur von Nutzen sein. Im Schaffen unserer Tage tritt immer mehr ein abstrakt-spekulatives Moment zu Tage. Hier kann eine von einem taktvollen Musiker vermittelte Transfusion unverbrauchten Niggerblutes wirklich nur nützen, denn eine Musik ohne jede Triebhaftigkeit verdient den Namen Musik nicht mehr. Ist der Jazz ein gutes Lehrmittel für den Produzierenden, so ist er es in nicht geringerem Grad für den Reproduzierenden.

Es ist eine schwer zu erklärende Tatsache, daß gerade der Deutsche, der doch in der Musik das Höchste geleistet hat, eine auffallend geringe bewußte Freude am Rhythmischen zeigt, trotzdem doch der Rhythmus anerkannterweise als der Pulsschlag der ganzen Musik anzusehen ist. Man kann aber das rhythmische Gefühl als eine besondere Disziplin — also losgelöst von allen anderen musikalischen Elementen — nur in durchaus ungenügender Weise schulen. Das weiß niemand besser als der Leiter eines Conservatoriums, der fortwährend beobachten kann, wie die Schüler in der Gymnastik die halsbrecherischsten rhythmischen Künste vollführen, ohne daß ihre Musikausübung den geringsten Nutzen daraus zöge. Der Jazz hingegen ist so ganz aufs Rhythmische gestellt, daß eine unter überlegener und systematischer Leitung stattfindende Übung in ungleich sicherer Weise das rhythmische Gefühl zur Entwicklung bringt. Dr. Hoch's Conservatorium will daher an erster Stelle den Versuch machen, bei genügender Beteiligung eine Jazzklasse zu bilden. Der Unterricht erstreckt sich nicht nur auf die typischen Jazzinstrumente, als da sind: Schlagzeug, Saxophon, Banjo, Trompete und Posaune, sondern vor allem auf regelmäßige Ensembleübungen. Späterhin soll dann noch eine entsprechende Vocalklasse angegliedert werden.

Der Unterricht beginnt Mitte Januar 1928. Man verlange Prospekte vom Büro von Dr. Hoch's Konservatorium.

Dr. Hoch's Konservatorium.

Alle Achtung vor dieser auch stilistisch ungeheuerlichen Leistung! Einfach herrlich: Transfusion mit unverbrauchtem Niggerblut unter Vermittlung eines taktvollen Musikers! Wie wär's gleich mit dem „Import" eines Dutzend Negerjünglinge und Negermädchen! Es kommt ja, ganz wie bei verbrauchten Lebegreisen, darauf an, die Triebhaftigkeit anzuregen. Und welche

Logik: der deutschen Musik fehlt die bewußte Freude am Rhythmischen, sie hat also — was ganz richtig ist — aus dem Rhythmus nie ein Sondergebiet gemacht und trotzdem das Höchste geleistet. Folglich trennen wir heutigen, an seelischer und Denkkraft geschwächten Nachkommen den Rhythmus von ihr ab und behandeln ihn gesondert, wofür nun endlich, im Jazz, das ersehnte Mittel gefunden ist. Einfach klassisch! Ob übrigens der brutal mechanische Niggerrhythmus mit dem unsrigen auch nur ein bißchen zu tun haben dürfte? Aber wir wollen das Schriftstück in möglichster Reinheit, gewissermaßen in Niggerkultur, wirken lassen, und all die beglückwünschen, die hinter ihm stehen, zugleich aber der Hoffnung Ausdruck geben, daß mit dieser Frankfurter Kundgebung der Tiefstand der deutschen Musik und der deutschen Konservatorien im besonderen erreicht sein möge. Was sagen diese dazu? Glauben sie etwa, daß dieser Negerapfel so sonderlich weit vom Stamm gefallen sei?

Cosi fan tutte in „Jonny"-Auffassung

„Jonny spielt auf" macht Schule. Ihm, dem alles gehört, was gut ist in der Welt, gehört unbedingt auch ein Juwel wie Cosi fan tutte. So dachte wenigstens der Spielleiter der Leipziger Oper W. Brügmann, der „Jonny" zum „Ursieg" verholfen hat. Aber Křenek und Mozart sind Unterschiede und heutige Zeit mit ihren offen zur Schau getragenen groben Instinkten und feingeformtes Rokoko ebenfalls. So sah man denn im Sinne von Mozarts Kunst kurzweg Unglaubliches, das Heilloseste, als die beiden Offiziere in zwei kleinen Häuschen zu beiden Seiten der Bühne öffentlich sich umkleiden und gewisse Nerven zu kitzeln haben, während die beiden Damen ihr himmlisches E dur-Terzett — mit Alfonso — singen, das dadurch völlig um seine Wirkung gebracht wird. Eine derartig barbarische Mißachtung hat Mozart noch kaum erfahren, in dieser Art ging's die ganzen zwei ersten Akte fort. Despina, ganz als Yvonne gekleidet, benimmt sich auch wie diese, setzt sich auf den Tisch, während ihre Damen dabeistehen. Neuestes Leipziger Rokoko. Und die beiden Offiziere in ihrer Ausrüstung! Selbst ein Schießprügel fehlte nicht, dabei hochgepackt mit einem Tornister. Diese Karikaturen sollen Rokoko-Offiziere vorstellen. Karikaturen schöner Wesen waren auch die beiden Damen (Thiele und Janowska), man darf in Leipzig tatsächlich nicht auf die Bühne sehen, wenn nicht alle Illusion zerstört sein will. Den Don Alfonso gab Laßner ohne jede geistige Überlegenheit, ein Onkelchen, aber kein weltmännischer Zyniker. Gesungen wurde aber — gern sei's anerkannt — im ganzen, gerade von den beiden Damen, vorzüglich, und am Dirigentenpult saß ein junger Musiker, W. Schleuning, der Mozart geradezu fanatisch zu lieben scheint, infolgedessen noch etwas übertreibt, indem er gewisse Phrasen zu sehr hervorhebt, auch die Bässe oft zu sehr hervortreten läßt, aber weiß, worauf es ankommt. Und noch etwas Erfreuliches: Endlich ist die infame Devrientsche Bearbeitung durch die — originale — von Levy ersetzt worden. Aber die Inszenierung Brügmanns, der feiner Musik nun einmal gefühl- und verständnislos gegenübersteht!

Ein Werbetag für Zusammenschluß der Tonkünstler

veranstaltet von der Leipziger Ortsgruppe des Reichsverbands deutscher Tonkünstler und Musiklehrer verdient insofern besondere Beachtung, als mit ihm eine Ausstellung von Unterrichtsliteratur verbunden war, die einen belehrenden zugleich aber wahrhaft furchterregenden Überblick über die Unmenge der verschiedensten Musikunterrichtswerke u. a. gab, die man ohne Schaden um 70 % reduzieren könnte. Fast hilflos schwamm der Unkundige in dem pädagogischen Meer, ohne einen Lotsen an der Hand zu haben. Wie leicht hätten den Besuchern der Ausstellung anschauliche Richtlinien für den Unterricht gegeben werden können. Oder hat das niemand nötig? Von den modernen Musikerziehungsmitteln sei die Vorführung von Tri-Ergon-Platten, mechan. Klavieren und der Tonika-Do-Methode im besonderen erwähnt. — Der Werbetag selbst brachte, außer der Eröffnung der Ausstellung unter

Anwesenheit städt. Vertreter, drei Vorträge: einen wertvollen, vor allem die Erziehung des inneren musikalischen Menschen, im Gegensatz zu äußerem Virtuosentum, betonenden von Rich. Wicke, dem Vertreter der Thüringischen Musikerziehungsinteressen, ferner sprach Erich Liebermann-Roßwiese, der verdienstliche spiritus rector der Ausstellung über die im hellenischen Staatswesen sehr wichtige, im besonderen auf das Sittliche einwirkende Musikerziehung im Gegensatz zu unserer heutigen; das Problem der Erneuerung letzterer im Sinne der Alten — also das praktische Facit — behielt er sich aber für eine spätere Behandlung vor. Zuletzt sprach noch Arnold Ebel, der Vorsitzende des R. D. T. über verbandspolitische Fragen, wobei er, seiner Methode gemäß, die Gegner als subaltern ansah. Gekrönt wurde der Werbetag durch eine festliche Zusammenkunft mit ernsten und launigen Darbietungen, worunter es verschiedene Uraufführungen von Werken verbandsangehöriger Komponisten gab, so eine zierliche „Porzellansuite" für 2 Violinen und Bratsche von J. Weyrauch, geschmackvolle Lieder (R. Gerhardt) von A. Nestmann und Gg. Kiessig, und melodische Stücke für 2 Celli (Jul. und Eva Klengel) von Jul. Klengel. Mit Geschick und Humor leitete Prof. J. Achtélik, der 2. Vorsitzende, die Veranstaltungen des Tages. W. W.

Křenek freut sich nicht mehr

Der Rückschlag, der in der künstlerischen Beurteilung von „Jonny spielt auf" erfolgt ist, macht dem jungen Verfasser offensichtlich Kopfschmerzen. Das ist begreiflich, nicht aber, daß er seinen Jonny, dessen Lob er bis dahin noch im besonderen gesungen und den er der sonstigen verwaschenen Gesellschaft vorgehalten hatte, nunmehr im Stich läßt und dafür den romantisch angehauchten, lebensunkundigen Komponisten Max auf den Schild erhebt. (Dies in einer Rede, die Křenek anläßlich der Erstaufführung des Werkes in Kassel hielt.) Ei ei, wie charakterlos! Das hätten selbst wir von dem Freudenbringer nicht erwartet. Und es ist noch nicht lange her, daß Křenek über Schiller mit seiner „moralischen Schaubühne" gewissermaßen Witze riß. Sollen wir da gerade etwas von Schiller sagen? Dieser kühne Mann hatte den Mut, ohne weiteres zu schreiben, daß ästhetisch ein Mörder höher stehe als ein Dieb, weil in ihm sich eine ganz andere Kraft finde. Auf Jonny bezogen, hieße dies, daß dieser unentwegte Bursche, dem man gegebenenfalls auch einen skrupellosen Mord zutrauen darf, ästhetisch tatsächlich am höchsten unter dieser Gesellschaft zu bewerten sei. So war's doch auch zuerst gemeint, wenn auch vielleicht aus anderen Gründen. Und jetzt! Ja, ja, wenn man über sich nachdenken lernt! Da will's etwa nicht stimmen!

Glucks Orpheus und Euridike in tänzerischer und sonstiger Karikatur

Wir haben's öfter erlebt und erleben es fast täglich, daß moderne Spielleiter ein klassisches Stück zugrunderichten, nun kommen aber auch noch Tänzer und führen das Vernichtungswerk mit ihren Waffen. Was man von dem „Ensemble-Gastspiel mit Rudolf Labans Hamburger Bewegungschören" im Leipziger Schauspielhaus zu sehen und zu hören bekam, überstieg aber denn doch die dumpfesten Erwartungen. Ein kleines Orchester, daß es Gott erbarmt, ein Dirigent (Hans Wölffer), der nicht einmal die Tempi kennt, Solisten und Hauptdarsteller für kleinere Verhältnisse, im winzigen Orchesterraum ein entsprechender Chor, und nun — da all dies völlige Nebensache zu sein hat — tänzerische Übungen auf der teilweise völlig dekorationslosen Tanzbühne, die zu Glucks Musik fast durchgängig wie die Faust aufs Auge passen, dies alles nebeneinander vorbeiwirkend, und man hat einen ganz schwachen Begriff von der Karikatur, die von dem einzig dastehenden Werk gegeben wurde. Man spricht heute von Schutzgesetzen gegen Verballhornungen von Meisterwerken, hier wäre wiederum ein Fall. Der Mangel liegt aber wo anders. Hätten wir eine Kunstpresse, die ihrer Aufgabe gewachsen wäre, so gelangten derartige kunstwidrige Versuche zum mindesten nicht über das Weichbild einer Stadt. Hamburg mag sich denn auch schämen, daß es — und zwar mit kritischer Empfehlung — mit derartigen Verballhornungen von Meisterwerken andere Städte heimsucht.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Busoni: „Die Jahreszeiten", ein Zyklus für Männerchor und Orchester (Mainzer Männergesangverein).

Richard Greß: Zyklus geistlicher Weihnachtstexte für Frauenchor (Münster i. W., Bachchor).

Krenek: Suite „Triumph der Empfindsamkeit" nach der Musik zu Goethes gleichnam. Einakter (Hamburg, Brecher).

Schreker: „Vom ewigen Leben" für Sopran und Orchester (Berlin).

Kodály: Suite „Hary Janos" (New York).

H. Erdlen: Passacaglia für Orchester (Kiel, Deutsche Urauff.).

J. G. Mraczek: „Variété", Szenen für Orchester (Leipzig, Gewandhauskonzerte).

Adolf Busch: I. Sinfonie (Düsseldorf, europäische Urauff.).

Hans Ebert: Variationen für Orchester (Ebenda).

Erich Rhode: Streichquartett in B-dur (Nürnberg, Nürnberger Streichquartett).

Otto Siegl: op. 53 „Verliebte alte Reime" für gem. Chor, Sopransolo und Bläser (Paderborn).

Karl Hasse: Sinfon. Vorspiel und Fuge für Orchester (Kiel).

Max Hennig: Fantasie und Fuge in d-moll für Orgel (Hannover, Prof. Dettmar).

A. Tscherepnine: Sinfonie (Paris, Concerts-Colonne).

Hindemith: Bratschenkonzert (Berlin, der Komponist unter Klemperer).

Bühnenwerke:

„Advent", ein Festspiel in 4 historisch-dramatischen Bildern aus verschiedenen Zeitaltern von P. Fr. Evers und H. Friede, Musik von Gustav Laska (Landestheater Schwerin).

„Mozart", musikal. Komödie von S. Guitry, Musik von Reynaldo Hahn (Berliner Staatstheater).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Lothar Windsperger: Violinkonzert op. 39 (Düsseldorf, s. S.).

Günther Raphael: Variationen und Rondo über ein eigenes Thema für großes Orchester (Ebenda).

Kurt Thomas: Lieder nach Texten des jungen Nietzsche (Ebenda).

Moritz Rosenthal: „Zehn Charakterstücke über ein eigenes Thema für Klavier (Mannheim, der Komponist).

Josef Haydn: Requiem in C-moll (Düsseldorf, GMD. Weisbach). Es handelt sich um das kürzlich von E. Fr. Schmid-Tübingen in dem Museum von Burghausen a. d. Salzach (Oberbayern) aufgefundene Werk. In der Folge stieß man noch auf zwei weitere Handschriften in Stimmen auf der Bibl. des Domchors in München und der Bibl. der Allerheiligen-Hofkirche. Das Werk erscheint bei Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Karl Senn: Requiem (Innsbruck).

Caspar Cassado: Trio-C-dur für Violine, Cello und Klavier (Bremen) — Was dem tonalen Werke an innerem Gehalte fehlt, ersetzt es durch schöne Klangwirkung. Trefflich dargestellt durch das Pozniak-Trio. Kr.

Fritz Sporn: Sinfon. Ode op. 30 für Bariton-Solo, Chor und gr. Orchester (Zeulenroda, unter Leitung des Komponisten mit großem Erfolge).

Bühnenwerke

„Wimala" v. Halévy-Dr. Bardi (Magdeburg, s. S. 715).

„Die Schwalbe" von Puccini (Kiel), reichsdeutsche Urauff. s. S. 714).

„Schach-Senem", Oper von Reinhold Sliere (Baku).

„Der Brautschuß" Oper von Hermann Moos (Aachen).

„Der Tugendwächter" von Curt Beilschmidt (Halle, s. S. 713).

„Der Dreispitz", zweiaktiges Tanzdrama von M. de Falla (Essen, Opernhaus).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Im Gewandhaus gings, offen gesagt, ein wenig langweilig zu, sodaß tatsächlich die Aufführung von Tschaikowskys 5. Sinfonie den Höhepunkt der Konzerte bildete! Der Vortrag dieser Sinfonie stand auch weit höher als der von Schumanns C dur-Sinfonie, bei der gleich von Anfang der richtige Ton nicht getroffen wurde. Dieser Abend war überhaupt wenig glücklich, der Gesangssolist, der etwas Neues von Pfitzner („Lethe") hätte bringen sollen, sagte ab, und beschlossen wurde das Konzert mit — Strawinskys Petruschka. Muß derartiges, eine Verhöhnung des Konzertsaals und für diesen gar nicht bestimmt, sogar zum zweiten Mal im Gewandhaus gespielt werden, gibts wirklich keine wichtigeren Aufgaben? Ein solches Wichtigere war im nächsten Konzert auch E. Tochs uraufgeführte Komödie für Orchester nicht, die den nur allzu gewandten Komponisten den Versuch machen läßt, das matt gewordene Rüstzeug der modernen Musik aufzuputzen, was aber trotz aller Fertigkeit und ersichtlichem Geist nicht gelingen will. Selbst in den stark gelichteten Kreisen der heutigen Modernen war der Widerhall schwach, die Zeit für derartiges ist nun einmal vorbei, was dem anwesenden Komponisten dieses Mal sicherlich ebenfalls zum Bewußtsein gekommen ist. Da Toch zu den Leuten gehört, die auch anders können, werden wir es in einigen Jahren wohl sicher wieder mit einem anderen Toch zu tun haben. Die weitere Neuheit, die 5. Sinfonie op. 50 des ersten dänischen Komponisten Carl Nielsen (geb. 1865) erweckte sehr gemischte

Empfindungen. Der erste Satz mit seinen endlosen, langsamen Trillerübungen bei ganz leeren Flächen und einem Trommelmarsch in der Mitte wirkt geradezu peinigend langweilig, im zweiten, schön geführten Satz wacht dann der Musiker in Nielsen plötzlich auf und es kommt zu kühnen Dissonanzenstellen, die man nicht so leicht vergißt. Die weiteren Sätze sind ungleich, eigensinnig Mechanisches und Aufdringliches steht neben echten Musikerpartien. Um ein nur einigermaßen ausgeglichenes Werk handelt es sich bei dieser wohl programmatischen Sinfonie also keineswegs. Am gleichen Abend hörte man außer dem von A. Hoehn trefflich gespielten G dur-Klavierkonzert von Beethoven noch dessen Egmont-Ouvertüre, bei der aber nur der mit revolutionärem Schwung gegebene Schluß Furtwängler auf der Höhe seiner Aufgabe sah; die dramatische, gesammelte Schlagkraft fehlte im übrigen. Es scheint, als ob gerade Beethoven immer mehr zum Problem würde. Den größten bisherigen Solistenerfolg erspielte sich Busch und zwar mit Busonis Violinkonzert.

Seit vielen Jahren wieder zum ersten Mal machte sich der Riedelverein, und zwar zur Feier von Riedels hundertstem Geburtstag, an Bachsche Kantaten Nr. 80, 118, 103 u. 140) und zwar im ganzen mit innerem Erfolg. Seit der Vereinigung des Bachvereins mit dem Gewandhauschor, die nunmehr einzig im Gewandhaus singen, wohin Bachsche Kantaten nicht passen, hat die Pflege der Bachschen Kantaten eine starke Einbuße erlitten und so tritt der Riedelverein unter M. Ludwigs warmer Leitung zu richtiger Zeit wieder auf den Plan. Glück auf also! — Da wir gerade bei Bach sind, so sei auf eine der regelmäßigen Musikveranstaltungen in der Andreaskirche (Kantor Winkler) hingewiesen, in der eine Solokantate Bachs (Vergnügte Ruh) mit einem kleinen Dilettantenorchester auch in dieser Beziehung — den Solopart sang überaus ansprechend und sinnig Fr. L. von Scheven — so hübsch zur Ausführung kam, daß es sich wieder zeigte, Bach läßt sich mit gut geführten, spielfreudigen und natürlich gut gebildeten Dilettanten wohl ausführen.

A. H.

Man liebt es neuerdings wieder, sowohl in Kammermusik- als auch Orchesterkonzerten den Saal abzudunkeln. In der Tat, ein famoses Verfahren, um die Unzulänglichkeiten mancher Konzertgeber vor der Überwachung des Mitlesens zu schützen! Oder will man der Kurzbeinigkeit mancher moderner Werke durch die bewußtseinsraubende Wirkung dieses, ach so stimmungsvollen Halbdunkels etwas aufhelfen? Zum mindesten von dem modernen Abend des sehr tüchtigen Genzel-Quartetts könnte man es glauben. Das äußere Dunkel paßte hier übrigens vorzüglich zu der Seelen und -Geistesverkrampfung der gebotenen Streichquartette von Bartók (op. 17), Tansman (2. Streichquartett) und Křenek (op. 20). Diese Blüten düsterster Inflationsmusik darf wirklich kein unbestechliches Licht bescheinen. Lassen wir sie also im „Dunkel" ruhen; lediglich die Beobachtung kann mitteilenswert sein, daß Křenek in seinem Quartett die Ergebnisse dieser Destruktionsmusik schon damals mit kaltblütigem Intellekt auswertete und dadurch zu einem weit hemmungsloseren und robusteren Radikalismus gelangte, als es etwa der des, trotz aller Volksliedauffrischungen, wurzellosen Bartók ist. — Manches Stück gesunder, in einer nationalen Volksmusik wurzelnden Kunst konnte man dagegen in dem Konzert des Prager Männerchors Smetana (Dirigent Prof. Fr. Spilka) und dem der Sängervereinigung mährischer Lehrerinnen (Dirigent Prof. Ferd. Vach) hören. Ersterer sang prachtvoll mit urwüchsigem Temperament und verblüffender Tonreinheit (wo waren unsere Männerchordirigenten?) u. a. Chöre von Smetana, Novák, Suk, Ostrcil, Vomácka, Axman, Foerster, Holter und Spilka, wobei sich zeigte, daß die heutige tschechische Männerchorrichtung noch sehr stark der durchkomponierten, effektvoll malenden Gestaltungsweise, wie sie etwa Hegar bevorzugt, verpflichtet ist und auf Grund des slawischen Temperaments darin bis an die Grenzen des technisch Möglichen geht. Wie wohltuend dagegen berührt die Schlichtheit des 68 jährigen Foerster, der noch imstande ist, seinen Vorwurf in reine, dabei innerliche Musik aufzulösen. Merkwürdig übrigens, daß auch Spilka, der sich, allem nach mißverständlich, auf dem Programm als „Anhänger der individualisierenden Richtung" bezeichnet, sehr launig und einfallsfroh in schönstens geschlossener Strophenform musiziert. Aus dem ebenfalls fast ganz tschechischen Programm der mährischen Lehrerinnen ragte Janáceks Ballade mit Sopransolo „Kaspar Rutzky" hervor, ein unglaublich schwieriges Stück, das sich in seiner grotesk tonmalerischen und expressiven Haltung der oben angeführten Richtung anreiht. Bezeichnend war der bisweilen fast brutal nackte Klang der slawischen Frauenstimmen.

Im weiteren können wir uns kurz fassen, irgendwelchen musikalischen Erschütterungen war das Konzertleben nicht ausgesetzt. In den Philharmon. Konzerten gabs eine äußerst lebendige Sechste (Pathétique) von Tschaikowsky unter Laber, wogegen Bruckners Sechste weder klingen noch sich recht formen wollte, was teilweise an dem dünnen Streichkörper lag, dann aber auch an Laber. Grieg feierte Laber anläßlich seines 20. Todestages mit der Konzertouvertüre „Im Herbst" und dem Klavierkonzert (Lambrino), der Klavierlyriker Grieg ist einem aber bedeutend lieber. Mit herrlich singendem Violinton spielte Max Strub,

der junge Weimarer Geiger, das Brahmssche Violinkonzert. Ganz reizende Harmlosigkeiten vermittelte die von Malipiero zusammengestellte „Cimarosiana". — Von Solistenabenden ist ein ganzer Mendelssohn-Abend des Pianisten Weitzmann bemerkenswert; ein Wagnis, das dank dem graziösen und sehr klangkultivierten Spiel Weitzmanns überraschend gelang. Ein Liederabend der mit einer kräftigen, aber schlecht sitzenden Stimme ausgerüsteten Gertrude Kehrbach vermittelte u. a. als Uraufführungen ziemlich seichte, veraltete Lieder von Reinhold J. Beck, ferner von E. Smigelski einige sehr wirkungstüchtige Gesänge, die man aber nicht allzu kritisch betrachten darf. — Zum Schluß noch ein, nicht ganz glücklich angelegter, Karg-Elert-Abend mit Harmonium-Werken, Liedern und Chören (Zwei Hymnen nach Tagore für Chor, Alt, Altflöte, Harmonium und Klavier) verschiedener Perioden des Karg-Elertschen Schaffens, z. T. in Uraufführung. Ein überaus herzlicher Beifall ehrte den mitwirkenden (Harmonium und Klavier), nunmehr 50 jährigen Leipziger Künstler von dessen eigenartigem und vielseitigem Talent der Abend immerhin eine Vorstellung gab. Besonders die gelegentlich zu berauschender Klangpracht aufblühenden Hymnen, von Mitgliedern des Riedelvereins unter K. von Rudloff gesungen, dürften zu den ausgeprägtesten Werken Karg-Elerts zählen. Der schöne, aber unvollkommen ausgebildete Alt Dora Schmidt-Rudolphs genügte nicht ganz.

Wilh. Weismann.

Motette in der Thomaskirche

28. Oktober. W. v. Baußnern: „Phantasie über den Choral „Aus tiefer Not" (Prof. Dreßler, Hermannstadt) A. Mendelssohn: Motette zum Reformationsfest op. 87.

11. u. 18. November. Orgelwerke von Bach — Orlandes Lassus: Psalm „Beati, quorum". Heinr. Schütz „Selig sind die Toten" (6 st.) und „So fahr ich hin" (5 st.)

DRESDEN. Oper! Fritz Busch ist in Amerika — doch ließ er uns den — Jonny da! — Der schwarze Mann „spielte" auch den Dresdnern „auf". — Es ist wirklich nicht schwer, in diesem Falle keine Satire zu schreiben; denn das Werk ist selber eine! Aber mußte es sein, daß selbst eine Bühne von solchen Überlieferungen wie die Dresdner dieses Machwerk annahm? — Wenn man erst die richtige Distanz zu ihm gewonnen, hätte man doch wohl erkannt, daß der „Dichterkomponist" Křenek seinen Spott mit uns und unserer Gesellschaft treibt. „So seid ihr, so treibt ihrs! Ein von keinen moralischen Skrupeln gehemmter Lebenswille sitzt euch im Nacken und im Neger und seiner Musik fühlt ihr die starken animalischen Instinkte, die euch locken!" — Eine beißendere Verhöhung der Dekadenz unserer „Gesellschaft" konnte es gar nicht geben. Und man verstand sie nicht einmal! — Das ist die einzige Entschuldigung, die es in diesem Falle gibt. Aber diese Tendenz ist doch eigentlich offenliegend. Der „tragische" Held der Oper, der deutsche Komponist Max aus einer „mitteleuropäischen Großstadt" — für den Berliner also „Provinz" — ist ein kompletter „Waschlappen". Angesichts der Gletscherwelt der Hochalpen bekommt er manfredische Anfälle und entsagt schließlich willig allen Leiden, um den Spuren seines „Ideals", einer jungen Sängerin, die in den Armen einer „südöstlichen Männerschönheit", eines Violin-Virtuosen, sich mit einer Liebesnacht entschädigt hatte, zu folgen. Der Schnellzug über Hamburg oder Bremen bringt die ganze übrige „Bagagi", wie der Hofmeister im Rosenkavalier so hübsch sagt, nach Amerika. Aber halt, der eigentliche Held dieser — ich kann mich nicht entschließen, „Oper" zu sagen — ist der starke Mann: Jonny, der Nigger. Er ist Spitzbube, Saxophonbläser und Geiger; denn wäre er das Letztere nicht, hätte es ja für ihn keinen „idealen Zweck", dem Violinvirtuosen seine kostbare Amati zu klauen. Für die ihm entgangene Liebesnacht mit der Sängerin, die er erzwingen wollte — versuchte Notzucht — hätte er sich schon anderweit entschädigt. Die hübsche Zofe Yvonne läuft ja zu dem Zweck herum! — Aber Jonny hat höhere Ziele! — Mit der Amati entriß er — welche Symbolik! — dem „alten Europa" die Herrschaft — über die Kunst? Nein, über die die weltbeherrschenden Nigger-Dances! Drüben in der neuen Welt angelangt, sieht man ihn auf der Weltkugel stehend mit der Amati zum Tanz aufspielen. Und, wenn wir vorher schon in der Gletscherszene des zweiten Akts auf der Terrasse des Gebirgshotels die „Revue" streiften, so sind wir nun „mittenmang", und selbst die Tanzgirls werden jetzt „staatstheaterfähig". — Dem südöstlichen Violinvirtuosen aber hatte die niedliche Yvonne schon in der Bahnhofsszene einen „Schubs" gegeben, und er wurde von der einfahrenden Lokomotive coram publico überfahren. Der Verfasser wollte ihn offenbar los sein.

Zu seinem Gemengsel von Oper, Operette, Kino, Rundfunk und Revue die Musik zu schreiben, gab sich nun Křenek her, und soll man ihn nun darob loben, daß er Cakewalks, Jazzschlager und sentimentale Schmachtfetzen schrieb oder in Bewunderung ersterben, weil er ein paar leidlichschmissige Ensembles zustande brachte? Dafür hatte er die Genugtuung, daß man sein Werk für eine „neue Operngattung" erklärte! Ich glaube aber, von dieser Gattung werden die Bühnen, die sich von einer skrupellosen Reklame düpieren ließen, vorläufig genug haben. Ihre Leiter, denke ich, werden sich jetzt mit der Entschuldigung des Landgrafen

im Tannhäuser salvieren: „Sie stahl mit heuchlicher Larve sich zu uns".— Nur gut, der Erfolg trug nicht die Kennzeichen eines nachhaltigen. Aber die Tanzdielen bemächtigten sich alsbald der „Schlager."

Konzerte. In einem Konzert des vom Kapellmeister K. M. Pembaur gegründeten und geleiteten Sinfoniechores hörte man hier in der Erstaufführung den Psalmus Hungaricus von Kodaly. Das Werk ist die Vertonung einer etwas wortreichen Paraphrasierung des 55. Psalms (Gebet wider falsche Freunde), in der der als Kompositionslehrer an der Königl. Ungarischen Landes-Musikhochschule in Budapest wirkende Komponist sich im deklamatorischen Gesangsstil zur Wagner-Gefolgschaft bekannte, während in der Orchestration der Einfluß Schrekers nicht zu übersehen ist. In seiner einfachen, eine gewisse Monumentalität anstrebenden Thematik und glänzenden Orchestergewandung erzielte das Werk den offenbar beabsichtigten festlichen Eindruck. — Vorangegangen waren ihm aus Verdis Quattro sacri pezzi das Tedeum und Stabat mater. Werke, die hier Schuch in den 80er Jahren in einem Aschermittwoch-Konzert im Opernhaus erstaufführte und die man seitdem nicht wieder hörte. Sie erwiesen sich der „Ausgrabung" wohl wert! Sind sie doch am selben Stamme gewachsen wie das Requiem und zeigen in ihrem Bilderreichtum ebenso wie dieses die Züge der gestaltenden Kraft des Dramatikers, wie die religiöser Ekstatik.

Im ersten Konzert-Abend des Tonkünstler-Vereins kamen zur Erstaufführung: Julius Weismanns wertvolle, nur etwas zu sehr auf Moll gestimmte Variationen (op. 39) für Oboe und Klavier und ein Trio (op. 55) für Violine, Klarinette und Violoncello von Theodor Blumer. Dieses Werk interessierte besonders, weil sich der hiesige Komponist in ihm statt seiner bisherigen Schreibweise, einer besonders kontrapunktisch und rhythmisch fesselnden bedient. O. Schmid.

DÜSSELDORF. Uraufführungen. GMD. Weisbach begann den Musikwinter mit Nachdruck. Gleich die ersten Konzerte brachten mehrere Uraufführungen, darunter das neue Violinkonzert von Lothar Windsperger. Hält dieses geigerisch nicht abgelegene Werk auch nicht voll die Inspirationshöhe der stärkern „Missa symphonica", so teilt es doch wesenhafte musikalische Werte, schöpferische Substanzen und formale, starkspannende, seelische Dynamik mit ihm. Die stärksten Wirkungen gehen von dem ersten Satz aus, in dem eine sehr warm empfundene, gesangliche Seitenepisode eingelagert ist. Aber auch der langsame Mittelteil enthält sehr viel Schönes, Einfaches und Tieferschautes. Der ausgezeichnete Geiger Max Strub erspielte dem Werk und sich selbst einen sehr herzlichen Erfolg. — Von Günther Raphael wurde ein Variationenwerk für großes Orchester über ein eigenes Thema aus der Taufe gehoben. Der Vorwurf erinnert in seiner motivischen Gruppierung an Reger, ist unter Aufwendung reicher, orchestral tüchtig gekonnter Mittel etwas in die Breite abgewandelt, enthält aber eine Reihe feiner Einzelheiten. Eine Talentprobe, doch kein ausgereiftes Opus. — Den jungen, durch seine a cappella Messe und die „Motettenpassion" schnell bekannt gewordene Kurt Thomas wurde ein ganzer Werkabend eingeräumt. Er spielte am Flügel mit dem Konzertmeister Münch-Holland eine neue Cello-Sonate, die offenbar im Zeichen der Stilentwicklung steht, dem vokalen, horizontal gebundenen Wesen des Vokalprinzips nahe liegt, neben trockenen Absichtlichkeiten aber doch auch in knappen Formulierungen frisch und zielbewußt musiziert. In den ebenfalls uraufgeführten Liedern nach Texten des jungen Nietzsche versucht er ähnliche Aufgaben im Worttonlichen zu lösen. Bei einigen mit sehr ansprechender, unmittelbarer Wirkung. Das Klaviertrio op. 3 zeigt Thomas noch im Banne des Erlernten. Das Werk besitzt aber viel Schwung und Wärme und vornehmlich einen starken Mittelsatz. Mit Prof. Wollgandt am Geigenpult hinterließ es recht angenehme Eindrücke. Man wird den Werdegang dieser Begabung weiter mit Interesse verfolgen. Was hier sich zeigte, hatte in erster Linie die freilich nicht geringe Bedeutung von Etappen. GMD. Hans Weisbach steht wieder mit ausgeruhter Frische und erhöhter Sammlung, innerlich und äußerlich, an dem Pult, ein warmherziger Förderer junger Talente und ein blutvoller Interpret. Brahms „Zweite" und Bruckners „Achte" waren Großtaten plastischer und tiefdurchpulster Formungen. Was Wunder, wenn unsere Stadt auch nach außen wieder Beachtung findet und nicht wenige Gäste der Nachbarschaft das durch ihren Besuch dokumentieren. E. Suter.

EISENACH. Über den zweiten Teil des letzten Musikwinters kann umständehalber erst jetzt berichtet werden. Walter Armbrust, der verdienstvolle MD., brachte nach einem glänzenden Beethovenfest ein Kammer-Sinfoniekonzert mit den „Archaischen Tänzen" von Lendvai, den Lenau-Liedern op. 1 (Alt, Streichquartett, Klarinette und Fagott) von Franz Philipp, der „Rhapsodie" von Paul Graener und dem „Hamburg"-Cyklus von Niemann, lauter Erstaufführungen für Eisenach. — Am Volkstrauertag führte Armbrust mit der Singakademie und dem städtischen Orchester das „Deutsche Requiem" von Brahms auf, leider schwächer als im Vorjahre. Als Solisten konnten M. Peiseler-Schmutzler, Leipzig (Sopran) und Paul Lohmann, Leipzig (Baß) sehr befriedigen. — Das

folgende Kammersinfoniekonzert, eins der besten des Winters, brachte ein Concerto grosso von Vivaldi, Händels „Feuerwerksmusik", Haydns 13. Sinfonie G-Dur, Bachs C-Dur-Konzert Nr. 2 für drei Klaviere und Streicher und Mozarts F-Dur-Konzert für drei Klaviere. Als Solisten wirkten Wilhelm Rinkens, Rudolf Mauersberger und Walter Armbrust. Daß sich drei einheimische Künstler von Rang einmal zu gemeinsamem Wirken zusammenfanden, bedeutete eine seltene und dankenswerte Tatsache im leider so zersplitterten Musikleben der Wartburgstadt. — Einen würdigen Abschluß gab Armbrust seiner letztwinterlichen Tätigkeit mit drei Brahms-Konzerten zum Gedenken des 30. Todestages des Meisters: einem Liederabend, dank der unvergleichlichen Kunst Else Schürhoffs (Berlin) Sopran, der Höhepunkt des Festes — einem Kammermusikabend einheimischer Künstler Karl Wallbrecht (Kl.), Rudi Ruhrbeck (V.), Adolf Thomas (V.-C.), Wilhelm Schmidt (Klar.), der sich nicht gleichwertig anschloß, und einem Orchesterkonzert, das unter Armbrusts hingebender Leitung die Sinfonie F-Dur und die D-Dur-Serenade brachte. Ilse Veda Duttlinger (Berlin-New York) brachte mit dem Violinkonzert leider eine große Enttäuschung.

Rudolf Mauersberger brachte in einer Voraufführung und am Karfreitag mit seinem, bereits die Merkmale trefflicher Schulung verratenden Bachchor die Matthäus-Passion zu unvergeßlicher Wiedergabe.

Der Musikverein setzte die Reihe seiner Veranstaltungen mit einem Sinfoniekonzert des Berliner Sinfonieorchesters unter Heinz Bongartz fort. Unter Leitung des Vereinsdirigenten Studienrat Freyse, folgte ein Schumann-Abend mit dem „Manfred" — dank der vorzüglichen Leitung Ludwig Wüllners ein großer Erfolg — und der B-Dur-Sinfonie, die leider große Mängel zeigte. Am 100. Todestage Beethovens gab's eine leider ganz ungenügende Aufführung der „Missa solemnis", bei der selbst das vorzügliche Soloquartett (Hede Türk, Eva Liebenberg, in einigem Abstand Werner Rosenthal und Hans Goebel) nicht viel retten konnte.

Es bleibt zu erwähnen das Wartburg-Maienfest des Vereins „Freunde der Wartburg", das im Zeichen Webers stand und außer einem vorzüglichen Vortrag von H. J. Moser ein Konzert der Meininger Landeskapelle unter Heinz Bongartz mit den drei bedeutendsten Ouvertüren des Meisters, der „Aufforderung zum Tanz", einer Jugendsinfonie und dem Konzertstück F-Moll (Max Pauer) brachte. — Die Kammermusik wurde durch das Thüringer Trio (Rinkens, Kastl, Steinmann) gepflegt; außerdem führte sich das junge Leipziger Genzel-Quartett mit einem modernen Abend gut ein. Joachim Bergfeld.

HALLE. Curt Beilschmidt, „Der Tugendwächter". Musikalisches Lustspiel in einem Aufzug. Uraufführung im Stadttheater.

Der in Leipzig lebende Komponist hat sich die löbliche Aufgabe gestellt, für das etwas stiefmütterlich behandelte Genre der feinkomischen Oper durch die Tat zu werben. Das vom Komponisten frei nach einem Lustspiel des Grafen G. Giraud (Der Hofmeister in Ängsten) verfaßte Textbuch entspricht insoweit den besonderen Ansprüchen des Lustspiels, als es weder in Sentimentalität verfällt (ausgenommen vielleicht ein Liebesduett, das nicht sehr glücklich untergebracht ist), noch sich auf das heute bevorzugte Gebiet der Groteske begibt. Nur ist die Anlage nicht frei von schleppenden Stellen, man könnte sich das Ganze noch sprühender denken. Dann würde die harmlose, auf Situationskomik beruhende Handlung noch viel lebendiger wirken. Die Partitur verrät einen ausgesprochenen Sinn für Instrumentalklang, von den Möglichkeiten des großen Orchesters ist geschickt Gebrauch gemacht, das Kolorit ist reich an Überraschungen, zumal gewöhnlich im Interesse der Singstimmen vom Tutti kein Gebrauch gemacht wird, sondern die Instrumente mehr solistisch und kammermusikalisch verwertet werden. Hiervon kann man sich an der Hand des mit genauen Angaben versehenen Klavierauszuges (Verlag Bosworth & Co.) schon ein ziemlich deutliches Bild machen. Ausgeprägte persönliche Züge weist die Musik nicht auf, sie huldigt einem vornehmen Eklektizismus, ganz unverkennbar klingt ein Rich. Straußscher Ton darin an.

Die Aufführung, der Lortzings „Opernprobe" in sehr feiner Aufmachung voranging, wurde durch GMD. Band und Oberspielleiter Aug. Roesler ausgezeichnet betreut und brachte dem Werke einen freundlichen Erfolg. Dr. H. Kleemann.

HAMBORN A. RH. In diesem Jahre konnte der städt. MD. K. Koethke auf eine zwanzigjährige Tätigkeit als verantwortlicher Leiter der städt. Musikpflege zurückblicken. Koethkes ausgezeichneten künstlerischen und organisatorischen Fähigkeiten gelang es in zäher unermüdlicher Arbeit, aus dem Nichts ein hochentwickeltes Kunstleben zu schaffen. Tatkräftig unterstützt wurde er durch das vor fünf Jahren ins Leben gerufene städt. Orchester. Trotz dienstlicher Überlastung durch Konzert- und Theaterdienst ermöglichte die freiwillige, außerdienstliche Tätigkeit der Orchestermitglieder eine Verbreiterung und Vertiefung des Volksmusiklebens. Dadurch wurde eine vorbildliche Jugendmusikerziehungsarbeit ermöglicht, eine großzügige Schulmusikpflege gefördert und den kirchenmusikalischen Bestrebungen zu großem Aufschwung verholfen.

Die Hauptkonzerte wurden mit H. Suters „Le Laudi“ eröffnet. Händels „Cäcilienode“, Bachs „Weihnachtsoratorium“ folgten. Dem Gedächtnis Beethovens war eine würdige Aufführung der „Missa solemnis“ gewidmet. Mahlers „Lied von der Erde“ gelangte in einem sehr erfolgreichen Sonderkonzert zur Aufführung. Sechs Jugendkonzerte zeigten die musikal. Entwicklung von Bach bis Beethoven. Fünf Kammermusikabende mit bedeutenden Solisten brachten uns zwei Abende „Alte Kammermusik auf historischen Instrumenten“ und an 3 Abenden Werke von: Bach, Brahms, Reger, Kaun, Wolf-Ferari und Schönberg.

Im Stadttheater übernahm Direktor W. Kaufmann die Leitung. Seinen künstlerischen Absichten muß die künstlerische Tat folgen. Unverkennbar ist, gegenüber den letzten 2 Jahren, ein Aufschwung zu verzeichnen. Glucks „Maienkönigin“ und Webers „Abu Hassan“ unter K. Koethkes musikalischer Leitung gehörten zum Wertvollsten des Theaterwinters. Das Austauschverhältnis mit den Essener städt. Bühnen konnte beide Teile nicht befriedigen. Durchfroren, von stundenlangen Fahren im kalten Auto, abgespannt und zerschlagen, konnte man von den Künstlern keine vollwertigen Leistungen erwarten. Karl Friedrich.

HILDESHEIM. Der Konzertwinter 1926/27 erhielt durch das Beethovenjahr eine besondere Note. Die Oper (Gastspiele des Braunschweiger Landestheaters) eröffnete ihre Pforten mit einer Lohengrin-Aufführung. Über die übrigen verweisen wir auf die Besprechung in der Aprilnummer unter Braunschweig. Zu nennen sei nur „Jenufa“ von Janacek, die auch hier wie anderorts lebhaft aufgenommen wurde. Geschlossen wurde mit einer „Fidelio“ Aufführung, die unter Leitung des Intendanten Dr. Neubeck zu einem besonderen Ereignis wurde.

Die Volkskonzerte, ausgeführt vom städt. Orchester unter Leitung von MD. Reichert erfreuten sich eines guten Besuches. Erwähnenswert sind besonders ein „Nordischer Abend“ und „Ballet vom 17. bis 20. Jahrhundert“.

Von kirchenmusikalischen Werken seien erwähnt die „Missa Papae Marcelli“ von Palestrina, gesungen vom Hegerschen Madrigalchor Braunschweig, leider nicht dem Palestrinastil entsprechend. Ferner eine Aufführung der Mozartschen Krönungsmesse vom hiesigen Domchor, die aber hinter einer früheren bei weitem zurückblieb. Beethoven feierte man in zahlreichen guten, teils weniger guten Aufführungen in den verschiedensten Gesangvereinen und Kirchenchören. Der „Fidelio“-Aufführung folgte noch eine gute Aufführung der Missa solemnis im Stadttheater durch die hannoversche Singakademie unter Stieber und das hiesige städt. Orchester. Der einheimische Pianist Richard Gerlt brachte sämtliche Sonaten Beethovens in einem Abendzyklus den Verehrern des Meisters näher. Erich Trautmann.

Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft.
(30. X. bis 6. XI.)

Von den Konzerten der Herbstwoche war das Hauptereignis die hiesige Erstaufführung der Marcus-Passion op. 6 von Kurt Thomas. Der junge Komponist hat hier nach der denkwürdigen Aufführung seiner Messe und des 137. Psalms eine große und überzeugte Gemeinde. Sein neues, drittes a-cappella Chorwerk schließt sich dem vorangegangenen nicht nur gleichwertig an, sondern zeigt zugleich eine weitere Entwicklung nach der Richtung, größte, eindringlichste Wirkung durch weitere Auflichtung und Vereinfachung des Chorsatzes zu erzielen. Es ist überraschend, wie stark sich Thomas in den seelischen und geistigen Gehalt seines Textvorwurfs zu versenken vermochte. Die Anerkennung, ja Begeisterung über das Werk und seine hervorragende Aufführung war allgemein. Fritz Stein und sein ausgezeichneter a-cappella Chor des Kieler Oratorien-Vereins haben zahlreiche Einladungen erhalten, die Passion auch außerhalb Kiels zu wiederholen. — Zu erwähnen wäre weiter eine Festaufführung der „Jahreszeiten“ (Fritz Stein) und, aus einem Orgelkonzert O. Deffners, hiesige Erstaufführungen von Regers Praeludium und Fuge Op. 135a, Günther Ramins Einleitung Largo und Fuge Op. 5 und Nicolaus Bruhns (gest. 1679) 100. Psalm, Solokantate für eine hohe Stimme (Henny Wolf); letzteres Werk sehr kunstvoll und sehr dankbar für einen guten Sopran aber nicht eben tiefgehend.

Die Städtische Oper brachte zur Herbstwoche als hiesige Neuheit Hugo Wolfs „Corregidor“, der trotz guter Aufführung und trotz der Fülle an schöner Musik kaum einen Dauererfolg haben wird. Dagegen gestaltete sich die reichsdeutsche Uraufführung von Puccinis „La Rondine“ (die Schwalbe) zu einem Theaterereignis ersten Ranges. Wieder ist, wie immer bei Puccini, die Liebe Gegenstand und Antrieb der Handlung. In einen dekadenten, mondänen Pariser Salon, dessen Mittelpunkt die schöne Magda ist, tritt aus der Provinz kommend der junge unverdorbene Student Roger. Zwischen ihm und Magda spinnen sich leise Fäden. Der zweite Akt führt die beiden in einem Tanzlokal zusammen, wo sie in Liebe zu einander entflammen. Magda verläßt ihre bisherige Gesellschaft und ihren reichen Freund Rombaldo, um dem armen Studenten als Geliebte zu folgen. Drei Monate vergehen in Glücksrausch. Da wird Roger, der die Eheschließung gerade vorbereitet hat, über Magdas Vorleben aufgeklärt und er verläßt sie.

Aber man weiß, daß auch sie, die gänzlich Zusammengebrochene, wieder zurückkehren wird in ihren Kreis und in die Arme des reichen Rombaldo, wie die „Schwalbe", die immer dorthin zurückkehrt, woher sie kam. — Hieraus erhellt ohne weiteres, daß die Handlung die Dramatik von Puccinis früheren Opern keineswegs erreicht. In der Tat liegt ein Mittelding zwischen komischer Oper (oder Operette) und „Musikdrama" vor, das sich überwiegend in Milieuschilderung ergeht und nur wenige Stellen leidenschaftlich hochgetriebener Kurven zeigt. Trotzdem muß man sich wundern, daß diese Oper seit ihrer Wiener Aufführung im Jahre 1917 verschollen geblieben ist. Denn die Musik ist durchweg guter Puccini, z. T. neuartig in der Eleganz und Zartheit der Instrumentierung. Mancherlei überraschende Harmonik läßt die spätere Turandot-Musik vorausahnen. Die klanglich schillernde und rhythmisch stark fesselnde Ballsaalsszene im zweiten und die große Liebesszene im dritten Akt sind die Höhepunkte. Für die Kieler Aufführung erfolgte eine Neubearbeitung des deutschen Textes, und Generalintendant Hartmann hatte dem Werk auch darin mit Glück und Erfolg den Charakter einer „Novität" verliehen, daß er die eigentlich zurzeit des 2. Kaiserreichs spielende Handlung nach Szene und Kostüm in unsere Tage verlegte. Die Ausstattung war glänzend, das Ensemble mit Frau Darbo in der Titelrolle ganz vortrefflich. So kam unter E. Jochums musikalischer Leitung ein durchschlagender Erfolg zustande. P. B.

KOBLENZ. Unter der energievollen Leitung des GMD Böhlke gewann das Musikleben 1926/27 eine immer beachtlichere Höhe. Die Konzerte des Musikinstituts sind zu beglückenden Stunden geworden, sei es, daß es sich um einen „Franziskus"-Abend handelt, in dem H. H. Wetzler sich für eine bis ins Kleinste ausgefeilte Wiedergabe seiner „Assisi"-Legende op. 13 bedanken konnte, und Suters „Le Laudi" eine glanzvolle Darbietung in Chor, Soli und Orchester erfuhr, sei es, daß Mozarts Es-Dur-Sinfonie kristallklar vor dem Ohr des Hörers erstand oder „Eulenspiegels lustige Streiche" die Zuhörerschaft in helle Begeisterung versetzten. Ferner gabs einen Brahms-Abend, Kaminskis „Magnificat", Bruckners VII., sowie eine in der Größe des Ausdrucks und Tiefe der Empfindung, im Chorischen ebensosehr wie im Orchestralen fesselnde Aufführung der ‚Missa solemnis" als Auftakt zur Beethovenehrung, die in einer „Fidelio"-Neueinstudierung, in dem Tonkünstlerfest (siehe Heft 6 der Z.f. M.) und der Neunten Höhepunkt und Ende fand. — In der Oper verhindern Unzulänglichkeiten auf der Bühne zuweilen restlos günstige Gesamteindrücke. Hier ist das Orchester unter Böhlke Schwerpunkt geworden; dennoch gab es Abende, in denen auch die Bühne Gewicht hatte; so hörte man den köstlichen „Don Pasquale", dessen Chorszene wiederholt werden mußte; die Pflege des Mozartschen Opernwerkes, die Böhlke für eine der wesentlichsten Aufgaben des Spielplans hält, begann mit Neuaufführungen der „Entführung" und des „Figaro". Verdis „Maskenball" wurde dramatisch außerordentlich belebt, die Erstaufführung von Puccinis „Turandot" sah ihre Stärke in den Buffoszenen. — Der Verein der Musikfreunde lud das Budapester Streichquartett zu Gast, das für die Ängstlichen nach Bartoks op. 7, Haydn und Beethoven als Balsam spendete; Karl Erb rechtfertigte seinen Ruf als Meistersinger durch die Tat in Schubert-, Schumann- und Wolf-Liedern. — Der Organist der Christuskirche, Adolf Heinemann, dem es nicht leicht gemacht wird, mit Veranstaltungen an die Öffentlichkeit zu treten, läßt sich in seinem idealen Streben nicht beirren. Am Bußtag gedachte er in einer Kirchenmusik des 10jährigen Todestages Max Regers mit dessen Choralkantate Nr. 2, der zweiten Sonate op. 60 für Orgel u. a. m. und in einer „Weihnachtsmusik" vereinigte er Pachelbel mit Joh. Bernh. und Joh. Seb. Bach. — Das städt. Orchester feierte im November 1926 sein 25jähriges Bestehen durch ein Festkonzert mit dem Bonner städt. Orchester, in dem Heinrich Sauer-Bonn Werke R. Wagners bot und Böhlke Mahlers I. Sinfonie hinreißend gestaltete.

Dr. Wilhelm Virneisel.

MAGDEBURG. Zwei Uraufführungen. Der Entdecker und Neugestalter von Flotows Oper „Fatme" Dr. Benno Bardi hat dem Spielopern-Repertoire wiederum eine Ausgrabung zugänglich gemacht, die sicherlich den deutschen Theatern, bei dem Mangel an wertvollen leichten Stücken, sehr willkommen sein wird. Bardi verarbeitete ein paar verschollene Partituren von Halévy sehr geschickt, sauber und stilvoll zu einer dreiaktigen Oper, die er „Bimala" nannte. Das Textbuch, über dessen Entstehung er nichts mitteilt, geht auf die altindische Legende vor Buddha zurück und ist vollgestopft mit Natursymbolik. Man kann aber ruhig auf all die geheimnisvollen Beziehungen verzichten und sich lediglich an die nicht gerade dramatische, dafür jedoch sehr stimmungsreiche, lyrisch-lustige Handlung halten, des Inhaltes etwa: Sonne (Savitri) und Mond (Bimala) sind einst von dem bösen Geist Rahu getrennt worden und finden sich nach mancherlei Irrungen wieder. Halévys Musik hierzu beweist, daß der Komponist nicht nur die Effekte des großen Opernreißers vom Schlage der „Jüdin" beherrscht hat, sondern daß ihm viel Zarteres und Wertvolleres gelungen ist, nämlich ein überraschend echter Singspielton. Es ist ein junges, gesundes, fröhliches Werk, reich an spritzigen Rhythmen und feinen Lyrismen. Die Urauf-

führung brachte einen überaus herzlichen Erfolg. GMD. Beck dirigierte mit Liebe, die Inszenierung von Oberspielleiter Schultheiß war sehr schön und von den Solisten hatte die hervorragende Koloratursängerin Johanna Biesenbach den meisten Beifall.

Als reichsdeutsche Uraufführung schickten der für solche Musik mit besonderer Überzeugungskraft eintretende Walther Beck und die sehr kundige und vielseitige Ballettmeisterin Alice Zickler der Oper ein Ballett des Russen Nikolaus Tcherepnine voraus: die Märchenpantomine „Der verzauberte Vogel" . Die rhythmisch ungemein reizvolle Musik ist stark dem Impressionismus verpflichtet und untermalt mit gutem Geschmack, ohne allzu gewagte Überraschungen den Märchenstoff. Der anwesende Tcherepnine, konnte für sehr freundliche Aufnahme danken. Dr. Günter Schab.

MANNHEIM. In der nun abgelaufenen Spielzeit 1926/1927 brachte unsere Oper keine Uraufführung, entschädigte uns aber dafür durch mehrere recht gute Erstaufführungen, über die hier zum Teil bereits berichtet wurde. Am wenigsten Erfolg war unter diesen Hindemiths „Cardillac" beschieden. Das Werk wurde recht kühl aufgenommen und verschwand nach wenigen Aufführungen wieder vom Spielplan, trotzdem der musikalische Leiter E. Orthmann und die Darsteller sich nach besten Kräften dafür einsetzten. Zu den bevorzugtesten Komponisten des verflossenen Spieljahres zählten neben Wagner Verdi und vor allem R. Strauß. Eine Salomeaufführung unter dessen eigener Leitung mit Pauly-Dreesen in der Titelpartie war wohl eines unserer bedeutendsten Theater-Ereignisse der letzten Monate. Hier seien als besonders bemerkenswert auch ein Gastspiel Helene Wildbrunns und eines der Operettenkönigin Fritzi Massary genannt, von denen bezeichnenderweise die Letztere die weitaus größere Zugkraft auf das Publikum ausübte.

Im Konzertsaal hörten wir zwei der bedeutendsten europäischen Orchester, das Amsterdamer Concertgebouw-Orchester unter Mengelberg und die Wiener Philharmoniker unter Kleiber. Zwei in ihrer Individualität sehr verschiedene Klangkörper. Hier dominiert eine fast zwanglos erscheinende Leichtigkeit, Wärme und Wohllaut, dort die bewundernswerte Disziplin, Kraft und Gesundheit des Tones. Von den übrigen Orchesterkonzerten sei hier nur noch ein Konzert des Philharmon. Vereins mit dem hiesigen Nationaltheaterorchester unter Leitung von Bruno Walter genannt, der uns als Mozart- und Mahlerdirigent einen an Genuß reichen Abend schenkte, noch verschönt durch die seltene Kunst einer Maria Ivogün. Unter den zahlreichen Solistenkonzerten waren die bedeutendsten die Liederabende von Heinrich Schlusnus und Karl Erb sowie ein Violinabend des hervorragenden Juan Manén. K. Stengel.

MÜNSTER. Nach anfänglicher Unklarheit und Verwirrung der musikalischen Verhältnisse erneuter, verheißungsvoll einsetzender Aufschwung unter zielbewußter Zusammenfassung aller beteiligten Kräfte in Oper, Konzert und städt. Musikschule. Sofern es leider notwendige Sparmaßnahmen zulassen, künstlerisch vollwertige Neueinstudierungen und Neuinszenierungen in der Oper (u. a. Hoffmanns Erzählungen, Waffenschmied, Don Juan, Christelflein); im Konzert vor allen Dingen Beethoven mit Jugendsinfonie, Tripelkonzert und vortrefflicher Aufführung der Siebenten. Erstaufführungen: Pfitzner-Klavierkonzert mit Prof. Kempff, 2. Sinfonie von Mahler. Die seitherige Schule für Bewegung, Sprache und Musik stellt sich um auf eine Schule für Musik mit den Unterabteilungen: Rhythmische Gymnastik und Schauspiel. Organisatorische Neuordnungen im Anstellungsverhältnis der Lehrkräfte. Auf gesunde Grundlage im Sinne einer tiefgreifenden, umfassenden Musikerziehung ist das Unterrichtsprogramm der Schule eingestellt, wofür zwei Vortragsabende mit teilweise ganz unbekannter, wertvoller alter Musik Zeugnis ablegten. — Für Oper und Konzert ist Dr. Richard von Alpenburg, für die Musikschule Dr. Richard Gress verantwortlich. Sm.

NÜRNBERG. „Die chinesischen Mädchen". Komische Oper in 1 Akt von Metastasio. Musik nach Rinaldo da Capuas „La Zingara" (1754) bearbeitet von Roderich von Mojsisovics.

Die Uraufführung am 12. November auf der Bühne des benachbarten Fürth endete mit einem völligen Mißerfolg, den man hätte voraussehen können. — Das Textbuch ist ohne jede Handlung: „Drei Mädchen langweilen sich. Ein Kavalier kommt hinzu. Man berät, wie man sich die Zeit vertreibt. Kommt aufs Theaterspielen. Jedes Mädchen gibt eine Soloszene tragischen-schäferlichen-komischen Inhalts (die parodistisch aufgezogen sind), zum besten. Auch das langweilt; deshalb ruft man Freundinnen herbei und singt und tanzt sich eins." Die Musik, genau so inhaltlos, entbehrt nicht einer gewissen Grazie, ist aber ohne jede Eigenart, ohne jeglichen bestechenden melodischen oder rhythmischen Einfall. Rokoko-Kapellmeistermusik! — Unbegreiflich, was Mojsisovics veranlaßte, unter all den Schätzen der Rokokooper gerade diese Niete zu wählen und sie einem so schwächlichen Text aufzupfropfen. — Das Beste war die Wiedergabe (Kapellmeister Karl Schmidt, Frl. Fiers, Gehrig, Berndt, Herr Brombacher) in der reizenden, echt rokokohaften Inszenierung von Regisseur Siegle und Bühnenmaler H. Grete. — Das Publikum saß

ob des plötzlichen Schlusses, nachdem sich auf der Bühne noch gar nichts zugetragen hatte, verblüfft. Zögernd rührten sich ein, zwei Dutzend Hände.

Anschließend gab man Schuberts „Häuslichen Krieg" in der neuen biedermeierlichen Bearbeitung von R. Hirschfeld. — Das harmlos lustige Buch und die köstliche melodieenreiche Musik erzielten dank der flotten Wiedergabe einen vollen, herzlichen Erfolg. C. Brunck.

STUTTGART. Die Oper brachte in der zweiten Hälfte der Spielzeit noch eine Uraufführung, den Einakter Rosanna von Kurt Münzer mit Musik von Rudolf Peterka. Stoff: die Opernsängerin Rosanna verliert ihren Geliebten, den Komponisten Minotti, an ihre Tochter Irina, ersticht ihn in jäh aufwallender Eifersucht und treibt damit auch das Mädchen in den Tod. Es wäre an sich nicht unmöglich, den Vorwurf zu einem wirksamen Libretto zu verarbeiten; an mehr war den Autoren wohl auch nicht gelegen. Münzers Buch ist indessen nicht nur nicht schlagkräftig, sondern streift in entscheidenden Momenten an unfreiwillige Komik; die Musik Peterkas Puccini-, wo nicht d'Albert-Aufguß, in jeder Hinsicht sekundär, von jener peinlichen Gewandtheit, die zur Imitation gehört. Daß die Aufführung (unter Leonhardt und Erhardt) trotzdem einen Achtungserfolg davontrug, lag daran, daß man für die Hauptrollen die darstellerische Elite ins Feld geschickt hatte (Rosanna: Forbach, Minotti: Windgassen, Irina: Bender). — Weit verdienstlicher als diese Uraufführung war eine Anzahl von Erstaufführungen. Glucks Pilgrime von Mekka gelangten (in der von Arend veranlaßten, das Dancourtsche Original leider böse verwässernden Übertragung der Gräfin Rittberg, mit ein paar vermeidbaren Kürzungen und einer die Liebesszene im zweiten Akt nicht ungeschickt erweiternden Balletteinlage) zu einer Wiedergabe, deren man sich, nicht zum wenigsten dank Schmitz' lebendiger Führung und Ebbs' frischer Regie, unbelastet erfreuen durfte. Ebenfalls als entschiedene Bereicherung des Spielplans zu buchen war die Aufführung von Mussorgskys urwüchsigem Jahrmarkt von Sorótschintzi (in Tscherepnins Ergänzung und Orchestrierung), mit der sich Dr. Erhardt humorig verabschiedete. Weniger überzeugte Puccinis Gianni Schicchi: die Erfindung wirkte, namentlich nach Strawinskys musikalisch zum Teil sehr eindrucksvoller Nachtigall, die man gleichzeitig neueinstudiert hatte, unergiebig, ja matt. Überflüssig war die Aufnahme von Lehars höchst dürftigem Paganini, für dessen Titelpartie man sich überdies auswärtige Tenöre hatte verschreiben müssen. — Neueinstudiert und teilweise auch neu inszeniert kamen Götz' Widerspenstige zum Gedächtnis seines 50. Todestags, Hans Heiling (leider ohne einen zureichenden Vertreter der Titelrolle), Djamileh, die für mein Gefühl ein wesentlich reinerer und ächterer Bizet ist als Carmen, Strauss' Ariadne in der bisher hier noch nicht gespielten neuen Fassung und die Frau ohne Schatten heraus. Der Versuch, dieses Werk zu galvanisieren, neuerdings auch an anderen Bühnen unternommen, ist von vornherein zum Scheitern verurteilt. Das Libretto, aus der ungleich bessern Novelle von Hofmannsthal offenbar erst nachträglich entwickelt, gibt zwar reichlichen Anlaß zu Musik, ist aber als Bühnenstück schlechterdings unplastisch. Dazu kommt, m. E. ebenso bedenklich, wenn nicht bedenklicher, der Widerspruch, in dem der Straußsche musikalische Materialismus zum metaphysischen mehr noch als zum phantastischen Gehalt des Buches steht; die dadurch bedingte Surrogatwirtschaft hat die Liedertafelei zur Folge, die besonders den dritten Akt unmöglich macht. Schließlich muß noch einer Neueinstudierung von Cosi fan tutte ausführlicher gedacht werden, weil sie bedauerlicherweise charakteristisch ist für den Stand der Mozartpflege an der hiesigen Oper. Man war sich weder über die Besetzungsnotwendigkeiten klar (von mehreren Fehlbesetzungen die schlimmste war die des Ferrando durch einen schauspielerisch unfähigen, gesanglich unfertigen Anfänger) noch über die darstellerische Linie, auf die die Marionettenhandlung zu stellen ist; und obendrein musizierte man im Orchester unter Leonhardt so völlig ohne Anmut und Sinnlichkeit, daß füglich von einer Entstellung des Werkes gesprochen werden muß. Ich hörte mir daraufhin noch zwei der sehr dünn gesäten Repertoireaufführungen Mozartscher Opern an und gewann beim Figaro unter Leonhardt musikalisch so gut wie denselben, bei der Zauberflöte unter Drost einen zwar besseren, aber keineswegs überzeugenden Eindruck. Da die Stuttgarter Bühne noch vor wenigen Jahren eine bevorzugte Pflegstätte Mozartscher Kunst gewesen ist, sind diese Feststellungen doppelt unerfreulich.

Mit dem Spielleitende schied Dr. Erhardt aus, um nach Dresden zu gehen. Ein unbedingter Verlust. Mochte man auch mit seiner Regieführung vielfach nicht restlos einverstanden sein: was er als Kenner der Literatur, als vortrefflicher Musiker und vor allem als aktiver Theatermann hier auf die Beine gestellt hat, das ist nicht hoch genug einzuschätzen. Auch der dritte Kapellmeister, Paul Schmitz, ein begabter Dirigent, ging. Weiterer Wechsel in der Leitung scheint sich vorzubereiten. Leonhardts Stellung ist bedroht. Wie verlautet, hat das Orchester im Frühsommer in einer Eingabe an Generalintendanz und Kultusministerium gegen ihn als Nachfolger von Schillings und Busch erneut protestiert. Praktische Konsequenzen hieraus sind in der Öffentlichkeit bislang nicht gezogen worden. Allein man braucht nicht Partei zu nehmen, um

sich klar zu sein darüber, daß der gegenwärtige Zustand auf die Dauer unhaltbar ist, daß gegen das umsichgreifende Desinteressement des Publikums an Oper und Sinfoniekonzert, das einzig auf Ablenkungen wie Rundfunk und dergleichen zu schieben nicht angeht, die, nebenbei bemerkt: reichlich spätgekomenen, Preisermäßigungen k ine genügende Abhilfe sind. Herman Roth.

WEIMAR. „Zum erstenmale seit Jahren wird die kommende Konzertsaison eine überraschende Vielseitigkeit aufweisen", so heißt es in einer Ankündigung. Ich aber sage euch: es war schon sehr vielseitig und reichlich genug! Denn es wimmelt hier von Konzerten, nicht aber von Besuchern! U. a. brachte das Reitz-Quartett in Eisenach zur 3. thür. musikpädagogischen Woche ein Streich-Quartett von Wetz zu Gehör und Prof. Reitz spielte vollendet (mit dem Komponisten am Flügel) eine interessante und hochwertige Sonate für Violine und Klavier von Gustav Lewin-Weimar. Konzertmeister W. Schulz, 1. Cellist am hiesigen Nationaltheater, hob mit bekannter Meisterschaft drei ansprechende Stücke für Cello und Klavier von Hans Kummer aus der Taufe. W. Schulz gab außerdem einen wohlgelungenen eigenen Abend mit Werken von Schubert, Brahms, Tschaikowsky, Dvořák und Tiessen.

Im Nationaltheater steht R. Wagner im Mittelpunkte dieser Spielzeit; an Neuheiten sind geplant: Pfitzners „Armer Heinrich", Tschaikowskys „Eugen Onegin", Puccinis „Gianni Schicchi", Hindemiths „Cardillac" (Herr, dein Wille geschehe!) und Kreneks „Jonny spielt auf" — — wir warten der Dinge ... Das 1. Sinfoniekonzert der Kapelle unsres Theaters bot neben Haydn's wundervoll gespieltem op. 84, Sinfonia concertante für Violine, Violoncell, Oboe und Fagott als Uraufführung ein Werk von Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696—1715), einem Epigonen des großen Johann Sebastian; Dr. Praetorius hatte es in Rostock aufgefunden und in Bachschem Stil bearbeitet. Ottorino Resphigi schillerte mit seiner „Rossiniana" und der Kontrabaßvirtuose Lebrecht Goedecke glänzte mit, an, auf und neben seinem Instrument durch vollendete Fülle des Könnens und Seins. Ein Rätsel aber unserer Tage und Stadt bleibt der Posten des Direktors an der Staatl. Musikschule; wann wird der Retter kommen diesem Lande? E. A. Molnár.

* * *

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Gründung einer Bruckner-Gesellschaft wurde in aller Heimlichkeit am 9. Oktober in Leipzig vollzogen. Die bereits bestehenden Vereine haben sich damit zu einer unpolitischen, überkonfessionellen und internationalen Organisation zusammengeschlossen, die durch Herausgabe einer Gesamtausgabe, praktischen Ausgaben, Schriften über Bruckner u. a., ferner durch Bruckner-Feste, Gedenkfeiern, Pflege und Unterhaltung von Bruckner-Stätten und Denkwürdigkeiten für das Lebenswerk dieses Meisters eintreten will. Die innere Organisation der einzelnen Bruckner-Vereinigungen wird dadurch in keiner Weise berührt. Verleger für Veröffentlichungen ist das Haus Breitkopf & Härtel. In den Ehrenausschuß wurde gewählt: Schalk (Oesterr. B.-B.), Muck (Hamburger B.-V. und Deutsche B.-Gem.), Hausegger und Klose. Der Vorstand setzt sich zusammen aus: Auer (Oesterr. B.-B. und D. B.-B.), Braunfels, Krieser, Moisl (Oest. B.-B.), v. Hase, Prälat Münch, Kurth (Schweizer B.-B.). Dem Ausschuß gehören u. a. an: Straube, Furtwängler (D. B.-BG). Gräflinger (Oest. B.-B.), Prälat Hartel, Prof. Grüninger und Grunsky (Württembg. B.-B.), Magnus, Hertzka, Halm, Meßner und Josef Schmid (D. B.-G.), Berberich, Göhler, Gatz (Berliner B.-V.), Ochs (D. B.-Gem.).

Ein internationaler Kongreß für Pädadogik soll im Januar 1928 auf Anregung des Mailänder Musikpädagogen Prof. Paccagnella in Mailand stattfinden.

Der Tonkünstlerverein zu Dresden, eine Gründung der Staatskapelle (gegr. 1854), versendet den Bericht über seine Tätigkeit im 72. Vereinsjahr 1925/26. Seine Mitgliederzahl (936), die stattliche Anzahl von alljährlich 16 Aufführungen u. a. beweisen, daß der Dresdner T. V. nach wie vor zu den führenden deutschen Tonkünstler-Vereinen zu zählen ist. Unter den 61 im Jahresbericht genannten Vortragsnummern befinden sich 33 Erstaufführungen für Dresden, darunter 5 Uraufführungen und 2 Erstaufführungen für Deutschland. Durch Anschaffung eines Cembalo (Maendler-Schramm, München) ist der Verein neuerdings auch in der Lage, alte Kammermusik zu stilechter Wiedergabe zu bringen. Aus der Reihe der Neuheiten seien hervorgehoben: Th. Blumer: (Klavierquartett C-Moll op. 50), Couperin: Pièces en Concert für Solo-Cello und Streichquartett, Hans Hermann: Deutscher Minnesang für Sopran und Tenor, Josef Haas: Kammertrio und Klaviersonate, J. G. Mraczek: Drei Stücke für Streichquartett, H. Pfitzner: Streichquartett op. 36, M. Ravel: Introduction und Allegro für Harfe, Streichquartett, Flöte und Klarinette, E. Toch: Streichquartett op. 28, Herbert Viecenz: Divertimento für Klarinette, Viola und Cello, Georg Vollertun: 4 Duette für Sopran und Tenor, Hermann Zilcher: Marienlieder für Sopran und Streichquartett. Je ein Abend war J. S. Bach (Nachfeier des 175. Todestages) und Reger gewidmet, ferner kamen an einem Abend nur Dresdner Komponisten zu Wort. Eingeleitet wird der Bericht durch ein Vorwort aus der Feder des ersten Vorsitzenden Theo Bauer, der den Verein seit 1914 leitet.

Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer versendet Nr. 2 ihrer Mitteilungen „Der schaffende Musiker", die u. a. wichtiges Material für die im nächsten Frühjahr in Rom zusammentretende diplomatische Konferenz zur Revision der „Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst" enthalten.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Auch Japan hatte dieses Jahr sein Beethovenfest. Und zwar veranstaltete Josef Laska, von dessen Tätig-

keit hier schon öfters berichtet wurde, mit dem Sinfonie-Verein in Takarazuka einen Zyklus von drei Sinfoniekonzerten, in denen u. a. die 5., 6. und 7. Sinfonie, Leonoren-Ouvertüre 1 u. 3, die Ouverturen zu Fidelio und den Geschöpfen des Prometheus, das Violinkonzert und das Klavierkonzert in G-dur zur Aufführung kamen. Ein weiterer Abend brachte einen Vortrag über „Beethoven und seine Werke" sowie u. a. eine Tanzaufführung des türkischen Marsches.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M. wird in eine staatl. Hochschule für Musik umgewandelt werden.

Die Blensdorf-Schule für Rhythmik in Barmen-Elberfeld wurde dem Siewert-Konservatorium und Musikseminar in Barmen als besondere Abteilung angegliedert.

Vom 28. November bis 3. Dezember findet in Köln unter Leitung von Dr. P. Mies der III. vom Provinzial-Schulkollegium für Musiklehrer an höheren Schulen veranstaltete Fortbildungslehrgang statt.

PERSÖNLICHES

Arnold Mendelssohn wurde anläßl. der 450-Jahrfeier der Marburger Universität der Ehrendoktor der Philosophie verliehen.

Guido Adler zum Ehrenmitglied des Reichsinstituts für Kunstgeschichte in Leningrad.

Dr. h. c. S. Karg-Elert, der bekannte Leipziger Komponist und Harmoniumvirtuose, feierte am 21. November seinen 50. Geburtstag. Anläßlich dieses Tags erschien im Kommissionsverlag C. Simon, Berlin, eine monographische Skizze von Paul Schenk.

Todesfälle:

† Heinrich Weiner, der in Prag lebende Kapellmeister, Musikschriftsteller und -Pädagoge, mit 77 Jahren. Weiner war früher Lehrer am Sternschen Konservatorium zu Berlin und Musikreferent am Berliner Börsenkurier.

† Prof. James Kwast, der hervorragende Pianist und Musikpädagoge, mit 75 Jahren zu Berlin, wo er bis zu seinem Tode am Sternschen Konservatorium wirkte. Kwast, ein gebürtiger Holländer, war Schüler von Reinecke, Kullak, auch Brassin und Gevaert in Brüssel. Obwohl gefeierter Pianist, wandte er sich doch aus innerem Triebe ganz der pädagogischen Tätigkeit zu, die ihn an das Kölner Konservatorium, dann zwei Jahrzehnte an das Hochsche Konservatorium in Frankfurt führte. Von seinen bekannten Schülern sei vor allem Frieda Kwast-Hodapp, seine nachmalige Gattin, erwähnt. Von seinen Kompositionen ist das F-dur-Klavierkonzert etwas bekannt geworden.

† Der Prager Cellovirtuose Julius Junek mit 54 Jahren.

† Emilia Corsi, die bedeutende italienische Opernsängerin, in Bologna.

† Wilhelm Bruch, der in Nürnberg zurückgezogen lebende Dirigent und Komponist, mit 73 Jahren. Bruch, der ursprünglich Jurist war, hatte eine ehrenreiche Kapellmeisterlaufbahn hinter sich, die ihn über Mainz, Straßburg, Edinburg nach Nürnberg an die Spitze des dortigen Konzertorchesters führte. Bruch hat auch komponiert und ist u. a. auch mit zwei Opern an die Öffentlichkeit getreten.

Berufungen u. a.:

GMD. Beck, Magdeburg, verläßt mit Ablauf der Spielzeit seinen Posten.

Richard v. Alpenburg, der Städt. Musikdirektor in Münster, zum Bundeschormeister des Männerchorbundes Münster i. W.

Kammersänger Ludwig Heß zum Dirigenten des Chors der Staatl. Akademie für Kirchenmusik und der Chorschule in Berlin.

Ludwig Ruge als Lehrer für Stimmbildung und Sologesang ebendahin.

Ferdinand Küchler als Violinlehrer an das Landeskonservatorium zu Leipzig.

Louis Keltenborn als Lehrer für Orgelspiel und Theorie an das Konservatorium in Neuenburg (Schweiz).

Dr. Walter Niemann (Leipzig) wurde von der Schlesischen (Breslau) und Westdeutschen (Dortmund, Münster) Funkstunde zu „Klavierabenden aus eigenen Werken" verpflichtet.

Prof. W. Gurlitt an Stelle des verstorbenen Prof. Abert in den künstlerischen und wissenschaftlichen Beirat der Robert Schumann-Gesellschaft.

Dr. Kurt Singer, der Berliner Arzt und bisherige Musikreferent des „Vorwärts" zum stellvertretenden Intendanten der Städt. Oper, Berlin.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

An die Leser! Bezüglich der Einbanddecken für den nun abgeschlossenen Jahrgang verweisen wir auf die Anzeige der ersten Titelseite.

Der Schweinfurter Konzertverein hat für seine dieswinterlichen Konzerte u. a. Prof. Rehkemper, Em. Feuermann, Claudio Arrau und das Guarneri-Quartett verpflichtet.

Die Singakademie in Wernigerode feierte als Nachfolgerin des „Gesangvereins für geistliche Musik" am 26. Oktober ihr 75. Stiftungsfest mit einer vom Verein für Kunst und Wissenschaft übernommenen Aufführung von Händels „Josua". Dirigent war Musikdirektor Lenz, der am gleichen Tage vor 25 Jahren hier dasselbe Werk aufführte.

Für die „Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1928" (die früheren „Donaueschinger Kammermusikaufführungen") können Kompositionen bis 1. Februar eingereicht werden. Zur Einsendung in Betracht kommen Kammermusik jeder Gattung, Filmmusik, kleine musikalische Bühnenwerke (es empfiehlt sich vor Inangriffnahme der Komposition sich mit der Leitung unter Beifügung des Textes in Verbindung zu setzen), Werke für Orgel (allein oder in Verbindung mit andern Instrumenten), Solo- oder Chorkantaten mit Orgel oder kammermusikal. Begleitung. Alle Einsendungen (Partitur und womöglich Klavierauszug) sind zu richten an die „Deutsche Kammermusik", Baden-Baden, Städt. Musikdirektion, Heinrich Burkard.

In Freiburg i. B. findet von Mitte November bis Mitte Januar eine Teilausstellung der deutschen Theaterausstellung Magdeburg statt.

Die Gesellschaft der Freunde der Universität Halle-Wittenberg hat der Halleschen Hochschule den Flügel von Robert Franz zum Geschenk gemacht. Aus diesem

Anlaß fand eine Gedächtnisfeier statt, bei der Prof. Dr. Schering die Festrede hielt.

Infolge einer staatlichen Unterstützung ist es nun doch möglich, das Städt. Orchester in Görlitz in Stärke von 26 Musikern und 6 Monate Spielzeit für Oper und Operette zu erhalten. Die Theatersaison beginnt 15. Nov. Leo Schottländer ist wiederum als Oberleiter der Oper verpflichtet. Sch.

Christian Döbereiner, der Münchener Viola da Gamba-Virtuose hatte mit einem von ihm bearbeiteten Konzert (G-dur) von Tartini im ersten Konzert der Musikal. Akademie, München, unter GMD. Knappertsbusch großen Erfolg.

Richard Fricke, der Kantor der Martin Luther-Kirche zu Dresden, brachte in einer der von ihm veranstalteten Vespern Werke Leipziger Thomas-Kantoren aus dem 16. bis 18. Jahrh. (Schein, Calvisius, Knüpfer, Schelle, Michael, Kuhnau, Bach) zur Wiedergabe.

Der musikpädagog. Verband Essen beging im November die Feier seines 25jährigen Bestehens. 1902 von Prof. Ludwig Riemann gegründet, steht derVerband gegenwärtig unter der Leitung von Stud.-Rat Wilh. Schaun und zählt 75 Mitglieder, zu denen die prominenten Vertreter des Essener Musiklebens gehören. Seine Arbeit gilt der Hebung des Bildungsstandpunktes und damit verbunden des Ansehens der Privatmusiklehrer, welche Bestrebungen sich naturgemäß auswirken in einem guten Privatunterricht. Daß der Verband sich mit dieser Arbeit auf dem rechten Wege befindet, bewies das aus Anlaß des Jubiläums veranstaltete Schülerkonzert, mit einem für solche Gelegenheiten erfreulich starken Besuch und einer durchweg anerkennenden Pressekritik der Leistungen. Ein Festakt im Kruppsaal des städtischen Saalbaues gab der Feier einen krönenden Abschluß. Die musikalische Einrahmung dieser, auch der Öffentlichkeit zugänglichenVeranstaltung bildeten Kompositionen Prof. L. Riemanns und stempelten damit den Festakt zu einem eindrucksvollen Gedächtnis für den im Januar dieses Jahres verstorbenen ersten Vorsitzenden. Alles in allem bedeuteten die Jubiläumsfeierlichkeiten einen Erfolg musikpädagogischer Arbeit.

Am 23. Oktober wurde das neugeordnete, von M. Kreisig begründete Robert-Schumann-Museum in Zwickau eingeweiht. Nicht weniger als zehn Räume sind ihm im König-Albert-Museum gewidmet, und in seiner neuzeitlichen, übersichtlichen Anordnung macht das Ganze einen vortrefflichen Eindruck und bildet nunmehr eine besondere Sehenswürdigkeit von Schumanns Geburtsstadt. An der Feier sprachen der Oberbürgermeister und M. Kreisig; der den Lesern durch seinen Aufsatz im Juli-Augustheft bekannte Pianist Prof. G. Minotti spielte den langsamen Satz aus Schumann-G-moll Sonate. Tagszuvor hatte die diesjährige Mitgliederversammlung, an der Minotti einen Vortrag hielt, stattgefunden.

Ausland:

Verdis Musiker-Stiftung, das „Altersheim für Musiker" in Mailand, beging mit einem Festkonzert unter Toscanini im Oktober die Feier seines 25jährigen Bestehens. 273 alte, hilflose Künstler haben in den 25 Jahren in dem Heim ihre Aufnahme gefunden. Bekanntlich hat Verdi dem Altersheim die gesamten Einkünfte aus seinen Urheberrechten vermacht, die z. B. gegenwärtig jährlich weit mehr als eine Million Lire betragen, so daß der Fundus des Heims zu einem Vermögen von etwa 10 Millionen Lire angewachsen ist. Das Heim zählt zurzeit 65 Insassen.

Über 200000 amerikanische Musiker sind bei der amerikanischen Einwanderungsbehörde vorstellig geworden, nur noch denjenigen fremden Musikern die Einreise zu gewähren, die von Autoritäten Zeugnisse über ihre Künstlerschaft vorweisen können. Jazzmusiker werden nicht als Künstler angesehen. Bezeichnend, wie heute amerikanische Musiker über den Jazz denken!

Die bulgarische Regierung hat bis zum 1. Mai 1928 das Konzertieren fremder Künstler in Bulgarien im Hinblick auf die große Arbeitslosigkeit und die schlechte materielle Lage der bulgarischen Musiker verboten.

London. The Beggars Opera (die Bettlersoper), jene zur Zeit Händels entstandene niedrig-komische Singspieloperngattung, hat seit ihrer Wiedererweckung über 1200 Aufführungen erlebt. Gegenwärtig wird sie auch in Amerika gespielt. — Schönbergs „Gurrelieder" kommen Ende Januar unter des Komponisten Leitung hier in London zur Aufführung.

Die Gebeine Boccherinis, die bisher fast unbeachtet in einer kleinen Kirche in Madrid ruhten, wurden nach Boccherinis Heimatort Lucca in Italien überführt und beigesetzt.

Kürzlich wurde von einem amerikanischen Orchesterwerk berichtet, das den Werdegang eines Ford-Automobils verherrlicht. Nun hat das New Yorker Philharmonische Orchester eine Sinfonie von J. Ph. Dinn aufgeführt, der darin Lindberghs Ozeanflug beschreibt. Man hört das Surren der Motoren, die einzelnen Phasen des Flugs, die Landung unter dem Jubel der Menge usw. —Jetzt fehlt aber noch Gertrud Ederle. Wer wagt es? Eine schwimmende Dame in bzw. unter Musik zu setzen, müßte doch seine besonderen „Reize" haben.

Statistisches. In den Vereinigten Staaten gibt es 256000 Musiklehrer. — Ein Engländer will herausgebracht haben, daß 75 Proz. Engländer indifferent gegen Musik sind, 20 Proz. seien leidlich musikalisch, aber nur 5 Proz. wirklich fähig, hochstehende, also etwa Kammermusik, zu verstehen.

Fritz Busch wird in diesem Winter 30 Konzerte des New Yorker Sinfonieorchesters leiten.

Die Berliner Philharmoniker unter Leitung von Furtwängler fahren Ende November nach England. Es ist dies der erste Besuch eines deutschen Orchesters in England.

Musikberichte

HAGEN. Richard Richter, der neue GMD., verstand es als Nachfolger Hans Weisbachs dessen hohes, künstlerisches Erbteil zu behaupten. Da er mehr der modernen Musik zuneigt, konnte er zwar mit den Klassikern nicht immer überzeugen. Hinzu kommt noch seine Neigung zum Dramatischen. Im Mittelpunkt des Beethovenjahres stand die Missa solemnis, vom Städt. Gesangverein glänzend gesungen. Derselbe Chor konnte in einem Weihnachtskonzert, wo er mit alten und neuen Weihnachtsliedern aufwartete, nicht gefallen. Leiter und Chor mangelte für die schlichten Weisen das Gefühl. Es zeigte sich auch hier, daß ein Chor, der sonst nur die Stütze des Orchesters kennt, den a cappella-Gesängen besser fern bleibt. Honeggers „König David" wurde zwiespältig aufgenommen. Mehr Beifall erntete Zoltan Kodaly mit seinem Psalmus Hungaricus (Reichsdeutsche Uraufführung). Hierzu verhalf ihm der volkstümliche Einschlag seiner Musik. Er schöpft aus dem Brunnen echter Volkskunst. Der Hagener Seidemann stellte sich mit einer Sinfonie in C-Moll mit Variationen und Fuge über „Innsbruck, ich muß dich lassen" vor. Ein Werk von klarer thematischer Arbeit. Während man Beethoven würdig gedachte, war Weber trotz Wiederkehr seines 100. Todestages in den Sinfoniekonzerten nicht vertreten, sondern nur in den volkstümlichen Konzerten gedachte man seiner mit der Ouvertüre zu Euryanthe. Als Solisten hinterließen den stärksten Eindruck Josef Pembaur und Alex. Bargansky mit Heinz Schüngeler am Flügel. Maria Pos-Carloforti erregte mit Gesängen von Händel, Hasse und Jommelli Bewunderung. Zu erwähnen ist noch Li Stadelmann als hervorragende Cembalospielerin. Leider verwischte sie den guten Eindruck etwas, als sie sich an den Flügel setzte, der ihr wegen des Cembalospiels nicht liegt. Sie sollte beim Cembalo allein bleiben. Der Paulus-Kirchenchor brachte unter Knochs Leitung mit viel Liebe Gläsers Oratorium „Jesus". Alle Konzerte litten sehr unter der schlechten Akustik der Stadthalle, wenn auch durch Anbringung von Tüchern eine kleine Besserung erzielt worden ist. Der Josefskirchenchor, der zu einem Konzert Hans Bachem verpflichtet hatte, konnte einen starken Erfolg buchen.

Hervorragend waren die Leistungen unseres Theaters unter Hanns Hartmann, der im Laufe dieses Winters für seine Verdienste zum Intendanten ernannt wurde. Er hatte es verstanden, ausgezeichnete Kräfte zu verpflichten, die aber leider fast alle wieder gehen, so Wolfram Humperdinck und die Tenöre Fritz Wolf und Ferd. Schneider. Geradezu glänzend war der „Parsifal" unter der Spiellei-

(Fortsetzung auf Seite 724)

tung Humperdincks und mit Richard Richter am Pult. Fritz Wolf sang die Titelrolle mit musikalischer Innerlichkeit. Was bei großen Bühnen technische Vollkommenheit ausmacht, das ersetzte unmittelbare, weihevolle Ergriffenheit. Das dauernd ausverkaufte Haus und die große Nachfrage nach Karten drohten den Parsifal zu einem Kassenstück zu machen. Nicht anders erging es den „Königskindern". Hier verhalfen Frau Bergmann-Hörn und Kapellmeister Fritz Volkmann mit zum Erfolg. Zu nennen wäre noch „Salome" (inszeniert von Hanns Hartmann) „Lohengrin" und „Othello". Von neueren Werken wäre noch zu nennen Janaceks „Jenufa" und „Die neugierigen Frauen" von Wolf-Ferrari. H. M. Gärtner.

HALLE. Beethoven. Dramatische Biographie von Friedrich Lichtneker. Uraufführung am Stadttheater zu Halle.

Wie der Autor selbst erklärt, wollte er „den Komplex Beethoven gestalten". Man erwartet demnach ein Schauspiel, das uns die Gesamtheit seiner Erscheinung offenbar werden läßt, eine Aufgabe, würdig eines großen Dramatikers, den wir aber in Lichtneker vorläufig noch nicht erblicken. Denn was wir hier sehen, ist eine Folge kurzer Szenen, die im einzelnen gut geschaut, im ganzen nur ein sehr einseitiges Bild vermitteln. Beethoven tritt uns immer wieder entgegen als Mensch, der ständig im Kampf mit seiner Umgebung liegt und sich schließlich ganz von der Welt zurückzieht, um in seinem Neffen Karl seine letzte große Enttäuschung zu erleben. Daß gerade bei einem Beethoven die menschliche und künstlerische Persönlichkeit eine Einheit von überwältigender Größe bildet, kommt so gut wie gar nicht zum Ausdruck. Alles bleibt im Episodischen stecken, auch fehlt die leitende, wirklich große Idee, wenn man nicht die Hervorkehrung seiner Einsamkeit als solche gelten lassen will. Aber auch dies Thema ist zu sehr ins Menschlich-Bürgerliche gewendet, von seinem künstlerischen Ringen wird uns wenig verraten, und wo wirklich einmal von dem Musiker Beethoven die Rede ist, geschieht es in wenig belangvollen Szenen. Was vor allem fehlt, ist die seelische Verwandtschaft zwischen dem gestaltenden Künstler und seinem Helden. Lichtneker steht dem Gegenstand mit kühler Bewußtheit gegenüber, die Folge ist, daß auch der Zuschauer sich nicht innerlich gepackt fühlt, sondern als nüchterner Beobachter den Vorgängen auf der Bühne folgt.

Stärker als die eigentlich im Mittelpunkt stehende Figur Beethovens interessieren die Mit- und Gegenspieler, sowie die gut erfaßten Zeitbilder. Ein glücklicher Wurf ist die an sich unwichtige Gestalt des Liederkomponisten Boll, eines von Haus aus begabten, aber innerlich haltlosen und daher her-

(Fortsetzung auf Seite 726)

untergekommenen Künstlers, der in wirksamen Gegensatz zu Beethoven hingestellt wird.

Auch die von Intendant Willy Dietrich im übrigen mit verständnisvoller Einfühlung geleitete Aufführung litt darunter, daß gerade die Hauptrolle mit Alfred Durra unzulänglich besetzt war.

Am Schluß gab es einen Höflichkeitserfolg für den anwesenden Autor. Dr. Hans Kleemann.

HAMBURG. Es darf dem Hamburger Künstlerverein zweifellos besonders hoch angerechnet werden, in den Mittelpunkt seiner Zentenarfeier Bachs von Wolfgang Graeser bearbeitete Kunst der Fuge gestellt zu haben. Man wird Graeser zugestehen müssen, daß er in seiner Arbeit dem Werke in einem Sinne gerecht geworden ist, der man die Anerkennung nicht versagen können wird. Daß das Orchester als höchstes musikalisches Ausdrucksmittel in der Übermittlung letzter seelischer Inhalte, wie sie hier in der Kunst der Fuge vorliegen, dem sozusagen begrenzten Klangcharakter des Klaviers weit überlegen ist, erweist sich auch hier ganz zweifellos als ein Vorzug, der Steigerungen jener Art ermöglicht, die dem Werk nun auch geradezu Konzertbedeutung geben. Die Aufführung, die unter Leitung des Organisten Gustav Knak in der Petrikirche stattfand, wurde dem schwierigen Werk durchweg auf eine Art gerecht, daß sich überall, besonders auch den Absichten Graesers gegenüber, zustimmend wirkende Eindrücke ergaben. — Die übrigen Ereignisse des erst eben begonnenen und sich in die gewohnten Gleise fügenden Musikwinters liegen in 2 Neuheiten in den von Eugen Papst geleiteten Sinfonie-Konzerten. Respighi, der in Hamburg zu den bevorzugten Komponisten der Gegenwart zählt, hat aus Rossinis „Les Riens“, deren Name also schon auf Nichtigkeiten hinweisen, durch allerlei moderne Instrumentationsmittel eine unterhaltsame und hübsche, musikalisch aber belanglose Suite für Orchester gemacht. Ungleich stärker wirkten Hans Herm. Wetzlers „Visionen“, die, auf Dante und Michelangelo gestützt, in einer an musikalischen Vorzügen reichen Diktion das Nichts des Lebens beleuchten, hinter dem sich aber kein künstlerisches Nichts verbirgt. Wetzler wurde warm und herzlich gefeiert. Von den Solisten dieser 4 ersten Sinfonie-Konzerte schnitt Diez Weismann mit Glasunoffs Violinkonzert künstlerisch am besten ab und führte sich als ein sympathischer, im guten Sinne musikalischer Künstler ein. Der Besuch dieser Konzerte scheint nach der wachsenden Erkenntnis, daß Radio kein künstlerischer Ersatz, sondern nur Behelf sein kann, auf eine wieder stärker anwachsende Musikfreudigkeit des Publikums zu deuten, deren Auswirkung allerdings immer unberechenbar bleibt.

In der Oper haben sich die erfolgreichen Neuheiten des letzten Winters, Puccinis Turandot und

(Fortsetzung auf Seite 728)

Kreneks Jonny, auch in die neue Spielzeit hinübergerettet. Als besonderer Gewinn ist Lauritz Melchiors Verpflichtung für 60 Abende zu buchen, der der Krise am Sängermarkt endlich einmal wieder einen Künstler von großem wagnerischen Format entgegenstellt. Der neuentdeckte Stern am Tenorhimmel, der Amerikaner Crooks, konnte bei aller Sympathie, die seine Leistung hervorruft, doch nicht darüber forttäuschen, daß das große Fach für ihn nicht in Frage kommt.

MAGDEBURG. Die Sinfonie der Tausend. In der Magdeburger Stadthalle.

Acht Tage vor Toresschluß, am 25. September, wagte die Deutsche Theaterausstellung noch eine

Veranstaltung großen Stiles: in der Magdeburger Stadthalle kam Mahlers VIII. Sinfonie zur Aufführung. Ein Riesenapparat von etwa 800 Mitwirkenden war aufgeboten. Und wie immer, wenn das monumentale Werk irgendwo an festlichen Tagen erklingt, schlug der Beifall haushohe Wellen. GMD. Prof. Franz Mikorey aus Braunschweig dirigierte das auf 120 Mann verstärkte Städt. Orchester Magdeburg und acht große Braunschweiger und Magdeburger Chöre, die sich zur Verfügung gestellt hatten. Die Aufführung „klappte", aber sie hatte als Grundthema nicht die Worte und die Musik Goethe-Mahlers aus dem 2. Teil der Sinfonie: „Das Unbeschreibliche, hier ist's getan" . . ., sondern sie hielt sich an die resignierende Feststellung: „Uns bleibt ein Erdenrest zu tragen peinlich."

Denn . . . „die ewige Liebe" . . . fehlte. Mikorey, der sichere Routinier, Typ: feiner Musiker, kultivierter Mensch, Träger eines nicht unbedeutenden Dirigentenrufes, er, Mikorey, ohne Vorzeichen (das ist ein Ehrentitel) gab Praxis an Stelle von Besonderem, Geschmack für Seele, Umsicht statt Herz, Routine an Stelle eines inneren Verbrennungsprozesses. Leider war auch mit den Solisten wenig Staat zu machen. Einzig die von Mahler selbst gebildete, einst sehr berühmte Sopranistin Gertrud Förstel aus Wien vermochte etliches Interesse wach zu rufen.

Gustav Mahler war Feind aller Routine, die sich Tradition nennt. Er hätte bei Mikorey sicherlich sehr viel Tradition entdeckt.

Dr. Günter Schab.

MÜNCHEN: Uraufführung von Kreneks Ballett „Mammon".

Mit ihrem Ballettkörper verfügt die Münchener Staatsoper über ein vorzügliches, wohldurchgebildetes künstlerisches Instrument, das vor allem in der Hand Heinrich Kröllers eindrucksvoller Steigerungsmöglichkeiten fähig wird. Letzterer hat nun im Verein mit dem Ungarn Balass eine choreographische Handlung „Mammon" ersonnen, die in einer Reihe bewegter Bilder überzeitlichen Gepräges die unheilvolle Macht der „auri sacra fames" zu versinnbildlichen trachtet. Dies gelingt da, wo sich der Szenengang auf dem Boden der Wirklichkeit bewegt, mit großer Anschaulichkeit, dort aber, wo er sich ins Gelände der Allegorie verliert, nicht immer gleich überzeugend. Die Musik stammt von Krenek, dem man damit zum ersten Male auf der Münchner Opernbühne begegnete. Ich weiß nicht, ob gerade dieses Opus so durchaus dazu angetan ist, für ihn in München sonderlich zu werben. Krenek hat sein unleugbares Können und seine raffinierte Klangphantasie, die sogar mitunter leichte melodische Schnitzel kräuselt, in der Hauptsache in den Dienst illustrativer Zwecke gestellt und durch scharf profilierte rhythmische Akzentuierung, in die unter andern auch die unvermeidlichen Jazzweisen eingezackt

(Fortsetzung auf Seite 730)

werden, jene lebhafte musikalische Gestik erstrebt, die mitunter (z. B. im „Tanz der Brutalen") für den tänzerischen Ausdruck sehr fruchtbar werden kann. Verlangt man von der Pantomime mehr „Schaubares" als „Hörbares", dann mag diese Vertonung ihre Absicht im Sinne „angewandter Musik" erfüllen, allein ihr mangelt (dies wurde im Vergleich zu dem vorausgegangenen „El amor brujo" des Spaniers Manuel de Falla beinahe überdeutlich!) die Blutzufuhr des natürlichen, ungebrochen tänzerischen Empfindens: diese Musik ist weit mehr hirnlich als elementar. Mögen Einzelheiten auch aufhorchen lassen, das Ganze entwindet sich doch niemals den Fesseln der Inprovisation, des Beiläufigen zu festerer formaler Bindung und Gestaltung. Die Aufführung ergab unter Kröllers choreographischer und unter der musikalischen Leitung des begabten Paul Schmitz ein Bewegungsspiel von hohem Reiz, das mit der Erstürmung des Goldberges durch die andrängenden Massen der Mammonskinder in der Tat bedeutsamen Höhepunkt erklomm. Kreneks Musik löste einen etwas dünnen, aber trotz seiner Magerkeit ziemlich hartnäckigen Beifall aus, den der anwesende Komponist in Empfang nehmen konnte. Dr. Wilhelm Zentner.

OLDENBURG. Der Auftakt zu den Anrechtskonzerten des Oldenburger Landesorchesters verdient eine besondere Würdigung. Werner Ladwig brachte mit vollem Erfolge die Sinfonietta von Reger. Wenn schon frühere Aufführungen Ladwigs bedeutende Regerbegabung erkennen ließen, so dürfte er mit der Wiedergabe der vielgenannten aber wenig aufgeführten Sinfonietta den besonderen Beweis seiner Qualifikation als Regerdirigent erbracht haben. Die „Registrierung" zeigte in der absoluten Klarheit (gerade des schwierigen 1. Satzes) geistige Durchdringung. Die Gegenüberstellung der Themengruppen des 2. u. 4. Satzes war bewußter Ausdruckswille und fand als solcher überzeugende Ausdruckskraft. In völlig neuer Gestalt erschien mir das liedmäßig anmutende Thema des Larghetto in seiner breiten — sentimentalischen — Erfassung, die den ganzen Satz bestimmte und zu einem stärksten Erlebnis machte.

Nach diesem großen Eindruck mußten das ziemlich wertlose Violinkonzert a-moll von Glasunow und die in ihrem rhapsodischen Charakter wirkungsvolle Tzigane von Rawel sehr abfallen. Zoltan Szekely-Budapest spielte beide Werke mit brillanter Technik. Dr. F. Uhlenbruch.

AUSLAND:

LENINGRAD. Im kommenden Winter finden im Saale der Philharmonie 35 Konzerte statt. Außerdem sind noch 15 Kammermusik-Abende in Aussicht gestellt. Die meisten Sinfoniekonzerte werden von deutschen Dirigenten, u. a. von Klemperer, Stiedry, Zemlinsky (anstelle des erkrankten

(Fortsetzung auf Seite 732)

B. Walter) J. Kraus, Abendroth, Knappertsbusch, geleitet. In den Kammerkonzerten wird den Mittelpunkt des Interesses das Amar-Quartett mit seinen 4 Abenden bilden. Als Solisten wurden Ad. Busch, A. Moodi, E. Feuermann, A. Schnabel, E. Fischer u. a. verpflichtet. Im Programm steht eine Anzahl für Leningrad noch unbekannte Werke von Bruckner (3., 5. u. 9. Sinfonie), Mahler (3., 4. u. 9.), Honegger, Strawinsky, Pfitzner, Stscherbatscheff, Schönberg (Gurre-Lieder) usw.

Die Sinfonien von Mahler, die dem russischen Publikum so gut wie unbekannt sind, finden in Stiedry einen unermüdlichen Vorkämpfer. Im vorigen Jahre war es die 2., und kürzlich nun die 3. (Solistin Erika Wagner), welche man unter diesem geistsprühenden Dirigenten hören konnte. Mit der russischen Uraufführung von Honneggers „König David" unter M. Klimoff öffnete die Staatskapelle ihre Pforten. In den nächsten Monaten veranstaltet die Sowjetregierung eine Konzertreise des gesamten Chors (von 100 Teilnehmern) nach Deutschland, Frankreich und Italien.

Über die Oper das nächste Mal. J. Zander.

PHILADELPHIA. Die in amerikanischen Musikkreisen bekannte Gründerin des Curtis-Konservatoriums in Philadelphia (Curtis Institute of Music) Frau Mary Louise Curtis-Both hat für das Institut die Riesensumme von $12\frac{1}{2}$ Millionen Dollars gestiftet, deren jährliche Zinsen von 750000 $ an arme talentvolle Schüler verteilt werden sollen, denen dadurch ein fast kostenloses Musikstudium ermöglicht ist. In ganz Amerika herrscht begreiflicherweise große Begeisterung über die hochherzige Stiftung. Philadelphia marschiert übrigens nicht nur an der Spitze der kunstsinnigen Städte Amerikas — wie auch eine Reihe musikalischer Preisausschreiben zeigten —, sondern es besitzt in dem Curtis-Konservatorium eines der ersten Musikinstitute des Landes. Erste Kräfte, wie Flesch und der Pianist Rosenthal wurden von ihm zur Abhaltung von Meisterkursen verpflichtet. G. Sch.

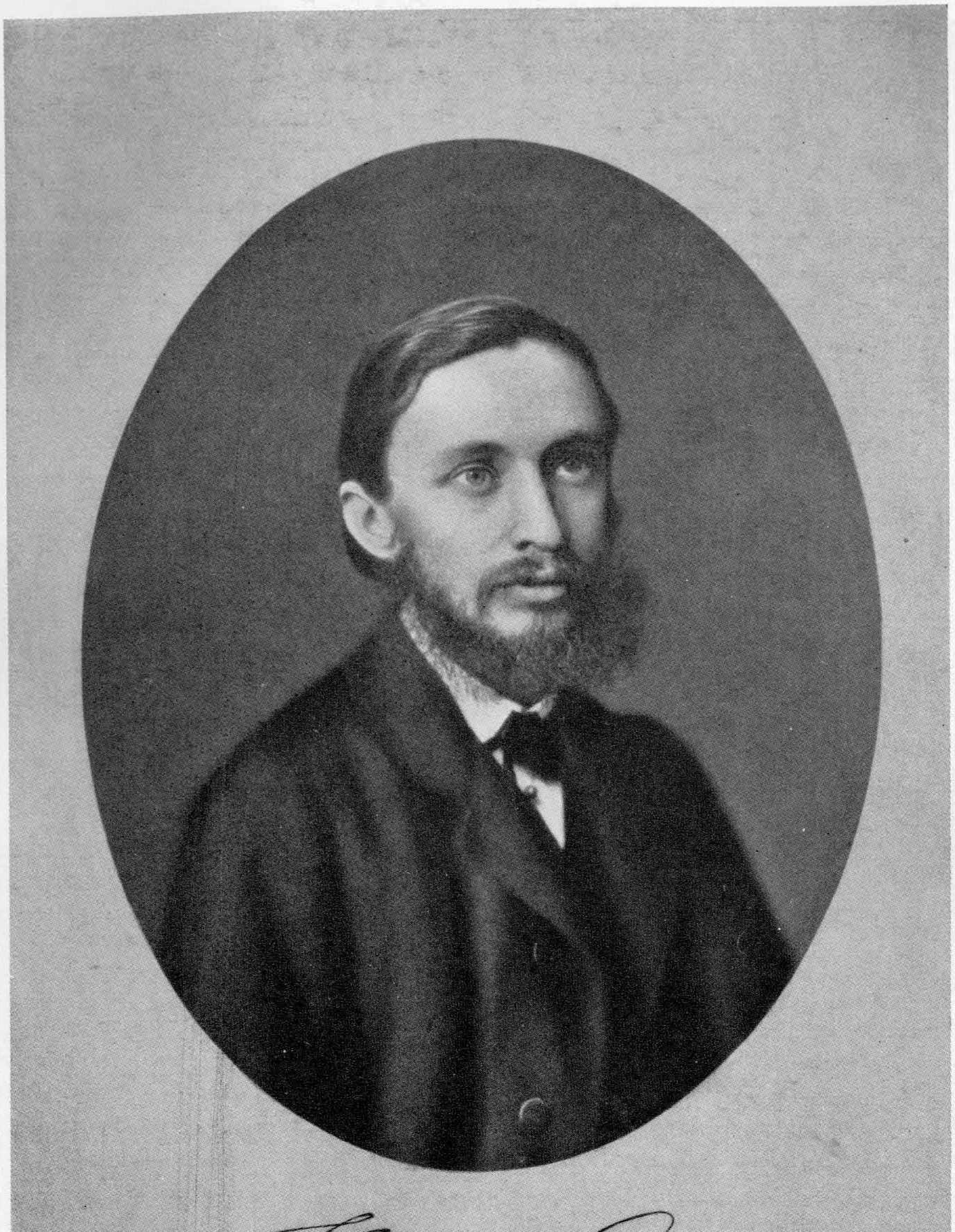
VERLAGSNACHRICHTEN

Im Steingräber-Verlag erschienen soeben 3 polyphon gearbeitete Chöre von Siegfried Kuhn und zwar ein 6stimmiges Crucifixus und zwei 4- und 5stimmige Männerchöre. Die im gleichen Verlag erschienene, zahlreich aufgeführte Weihnachtskantilene von Mojsisovics wird demnächst in Karlsruhe unter K. Maier-Heuser zur Aufführung kommen.

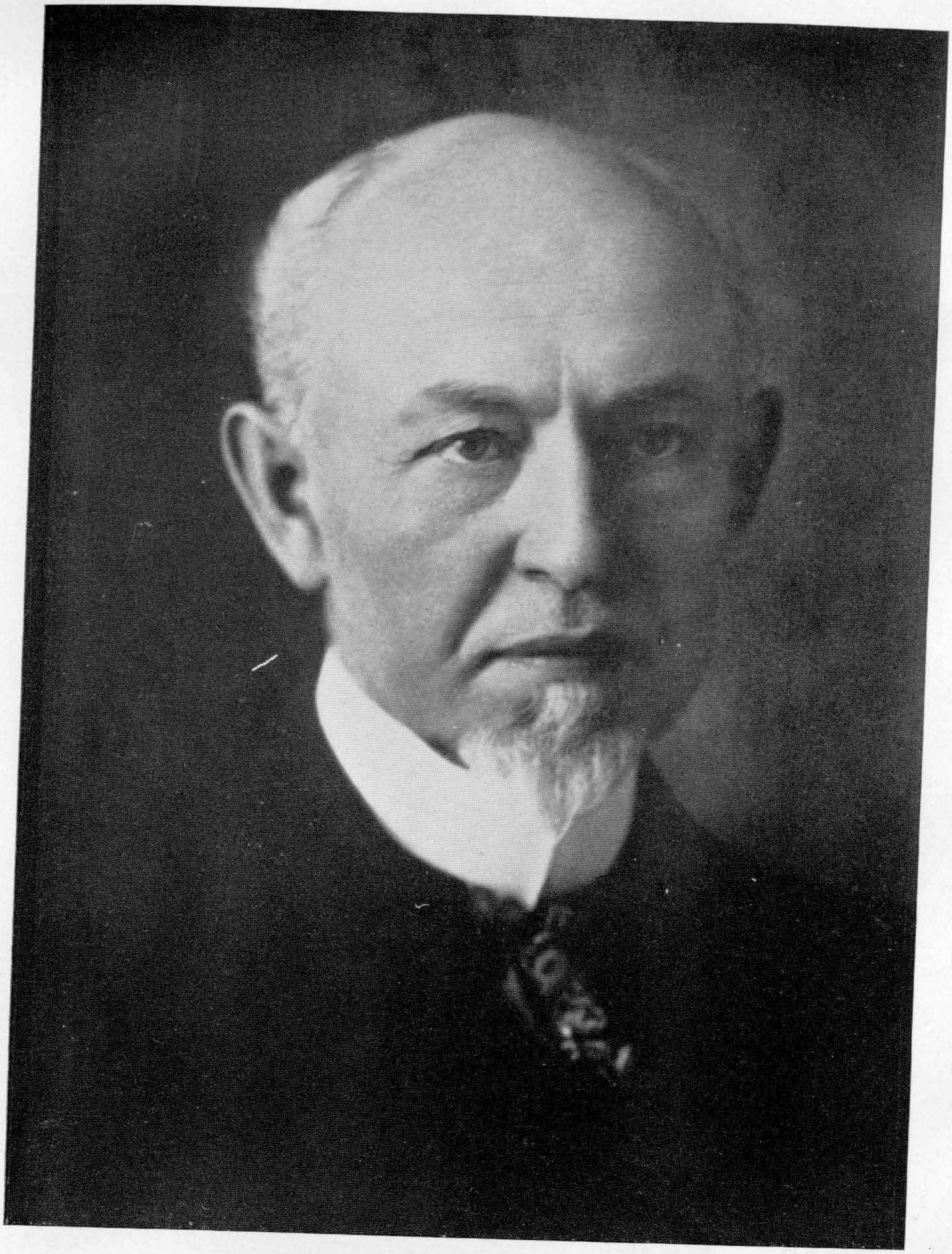
Der Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin, ladet zur Subskription auf die Gesamtausgabe der musikal. Werke von Michael Praetorius ein. Der Bezug kann in monatlichen Lieferungen (für 32 S. 6.— Vorzugspreis, freibleibend) unter Verpflichtung zur regelmäßigen Abnahme erfolgen oder in abgeschlossenen Bänden mit entsprechendem Vorzugspreis.

Das Antiquariat Leo Liepmannssohn, Berlin SW. 11, Bernburger Str. 14 gibt seinen 218. Musik-Katalog heraus, der Werke der Musikgeschichte, Bibliographie, Gesamtausgaben u. a. umfaßt.

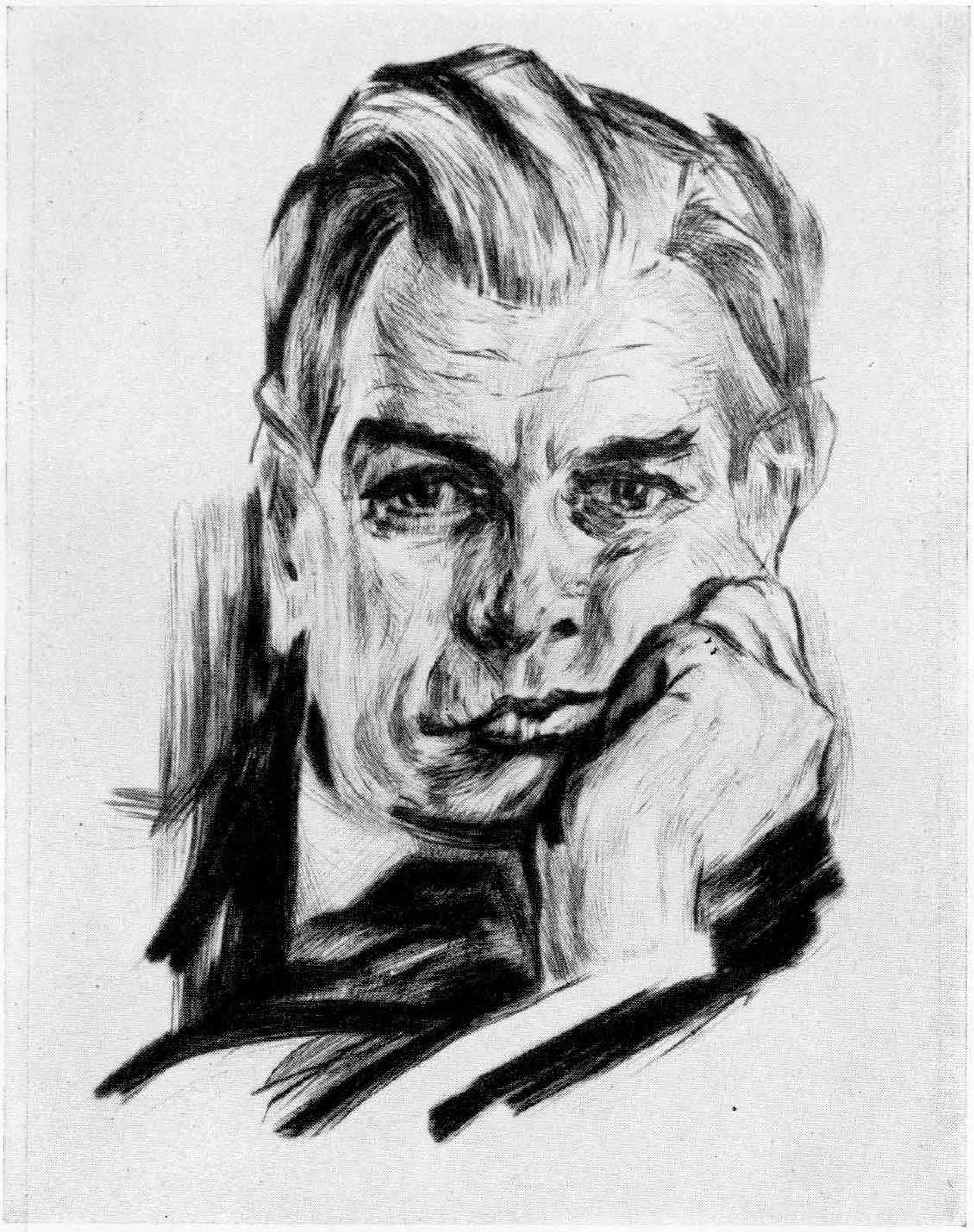
Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78056. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig



Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik“. Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Ludwig Riemann

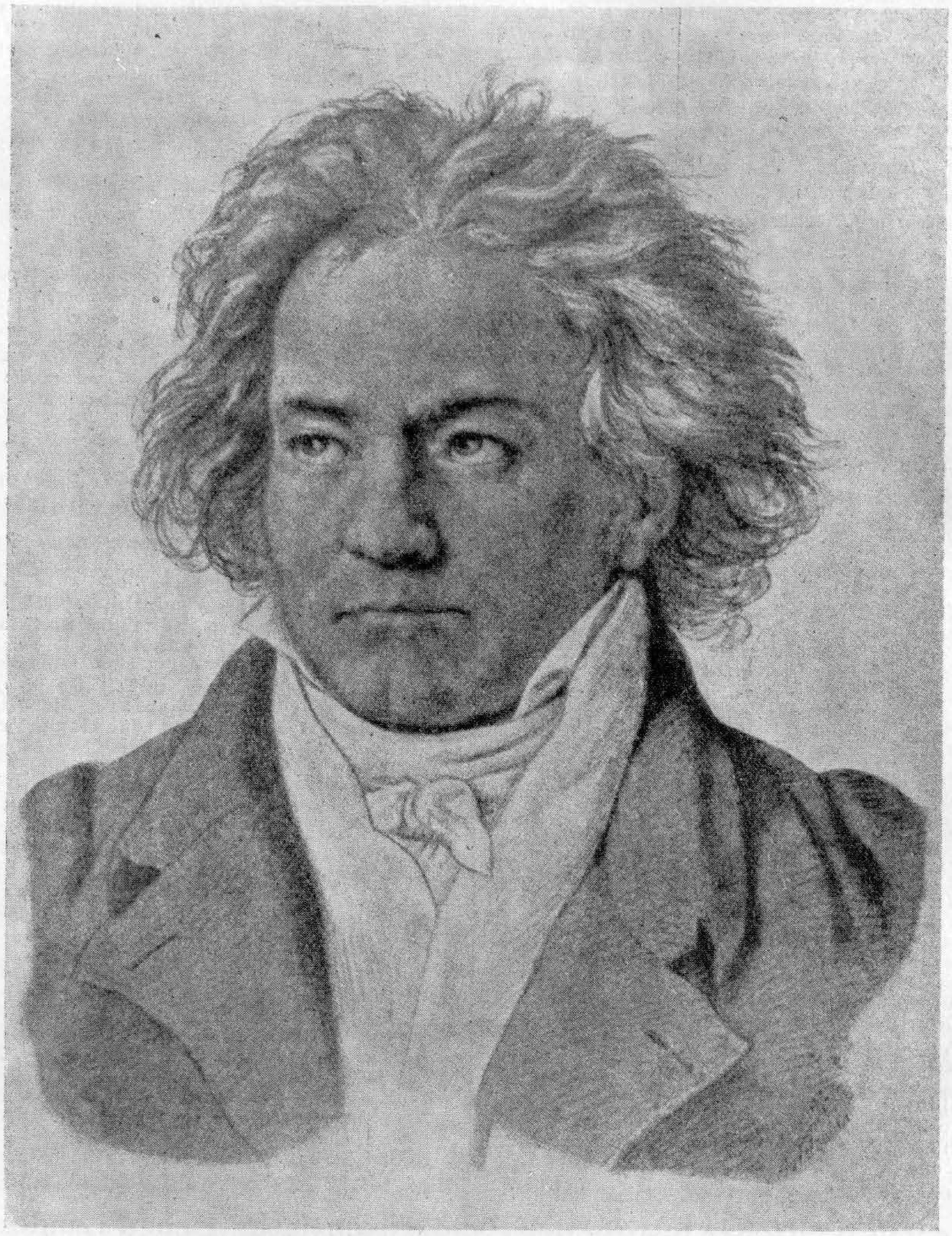


Paul Büttner

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

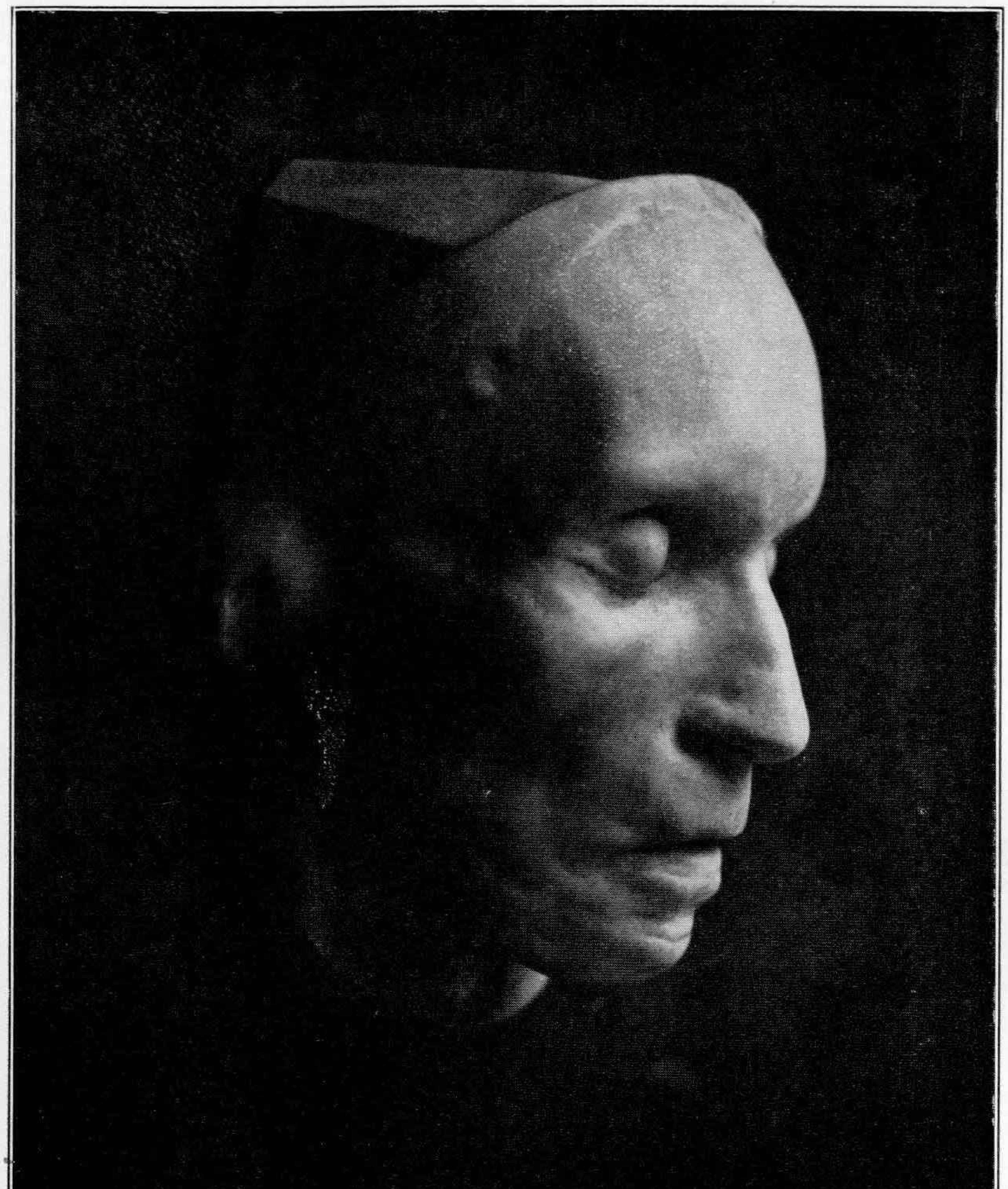


Theodor Blumer



LUDWIG VAN BEETHOVEN

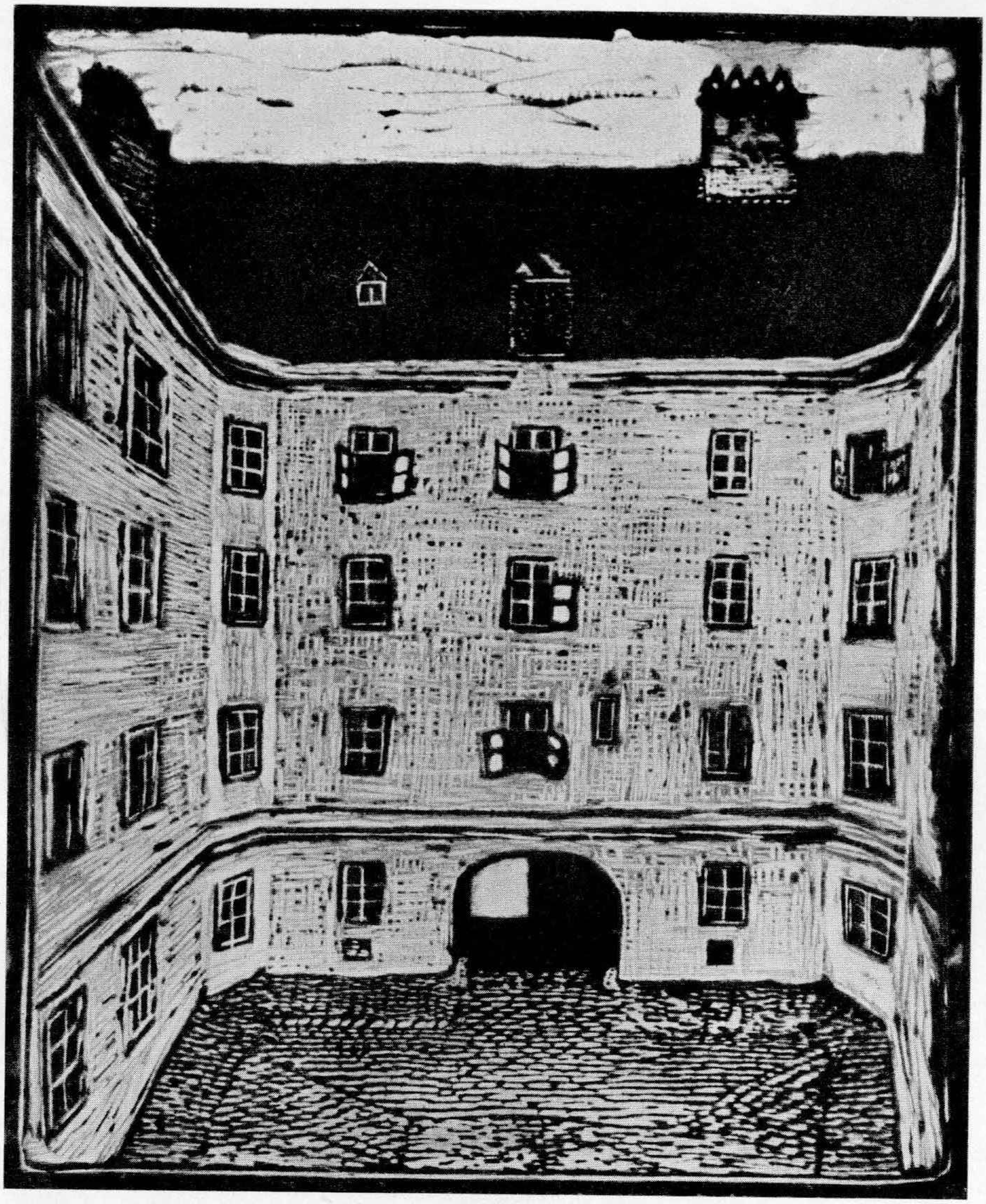
NACH DER KREIDEZEICHNUNG VON AUGUST VON KLOEBER



Phot. A. Matzdorff

Beethovens Totenmaske

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



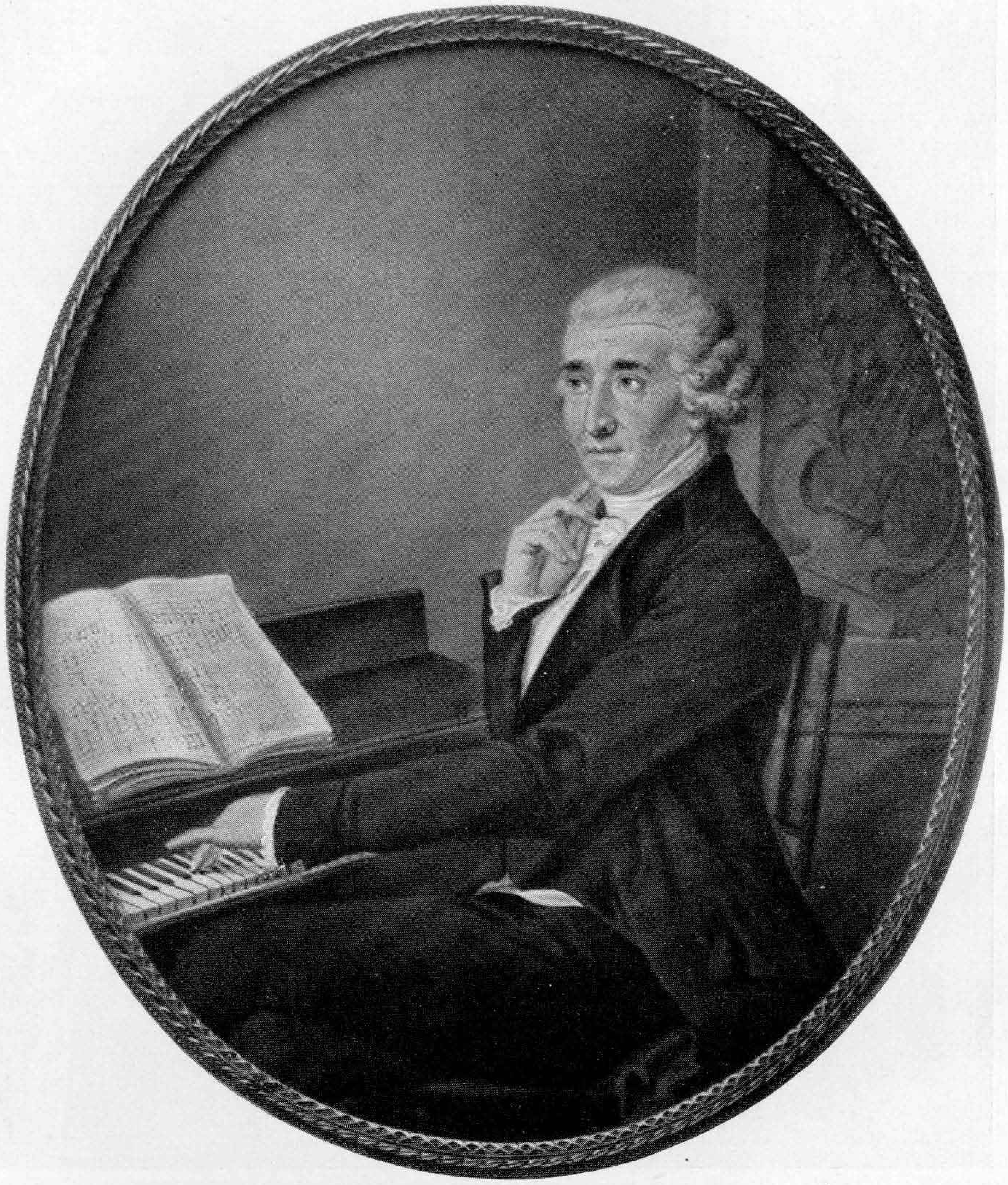
Ungargasse 1823 Bormann

IX. Symphonie

„Aus Wiener Beethovenhäusern“

Dreizehn Blätter von E. Bormann

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik“. Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Joseph Haydn

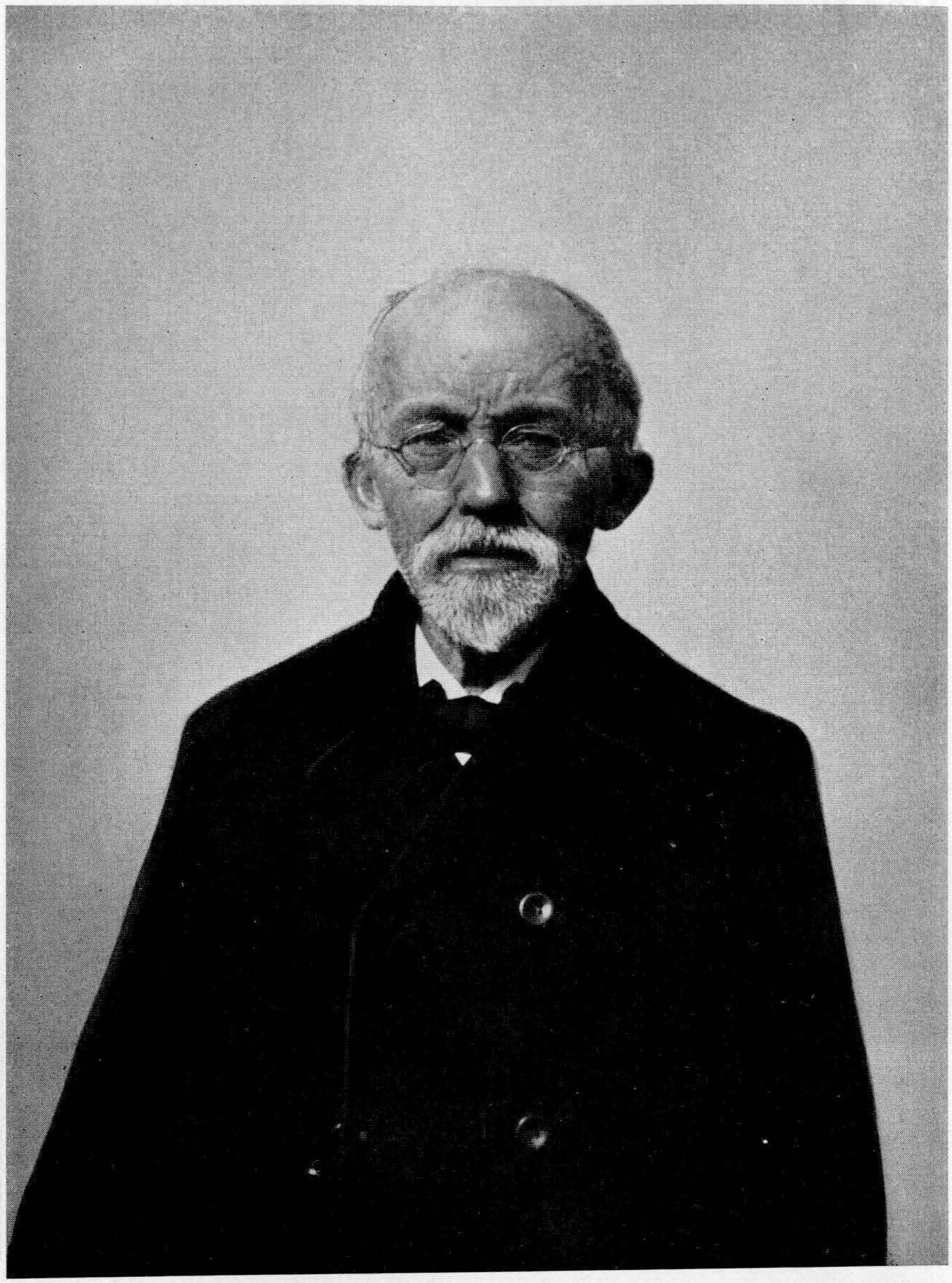
Ein unbekanntes Bild von Joseph Haydn
nach einer neuentdeckten Miniatur von Johann Zittner

Der jüngste und der älteste Bachforscher

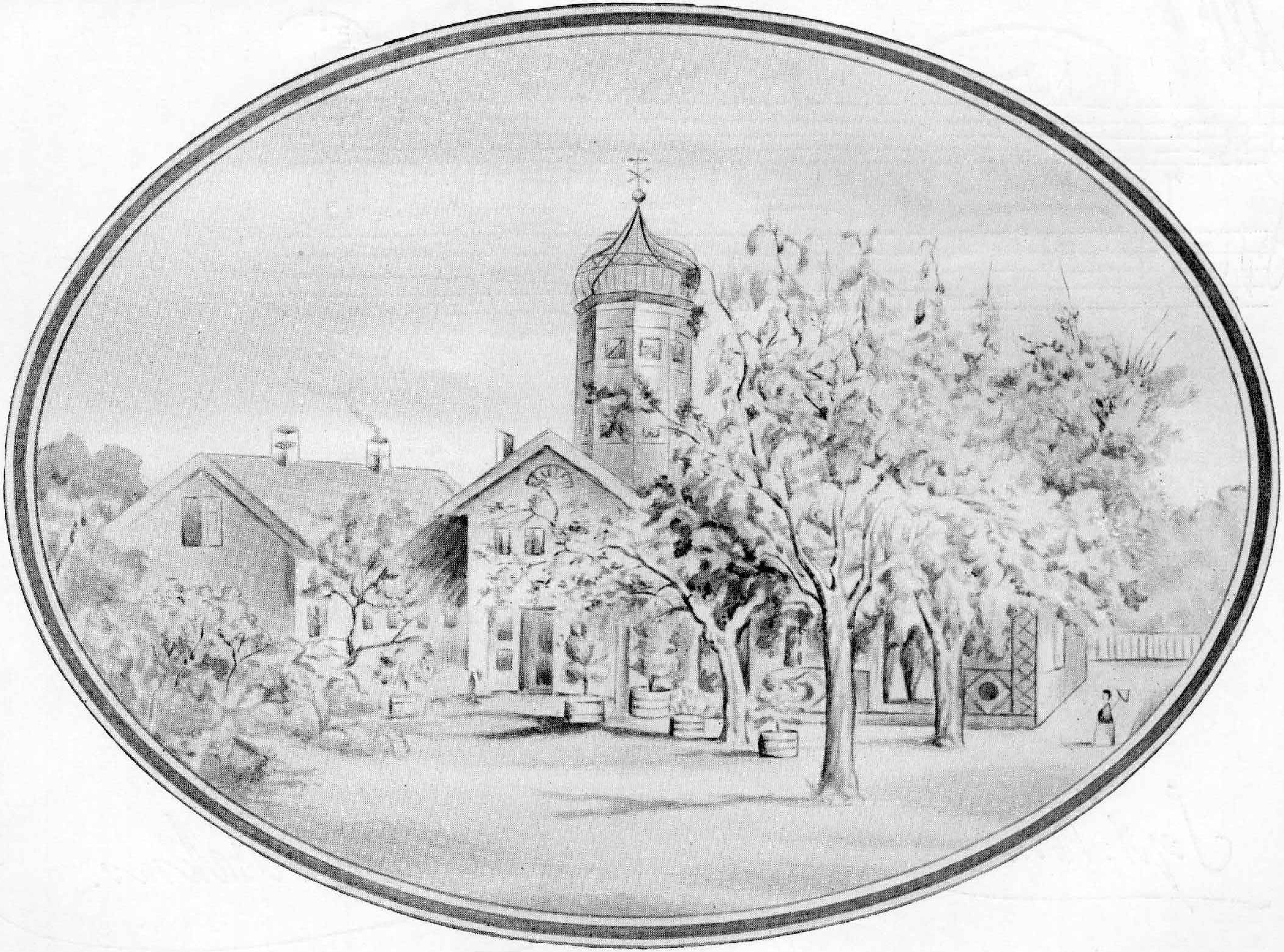


Wolfgang Graeser

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Bernhard Friedrich Richter



Wo Brahms u. a. das F-moll-Quintett schrieb



Ewald Strässer

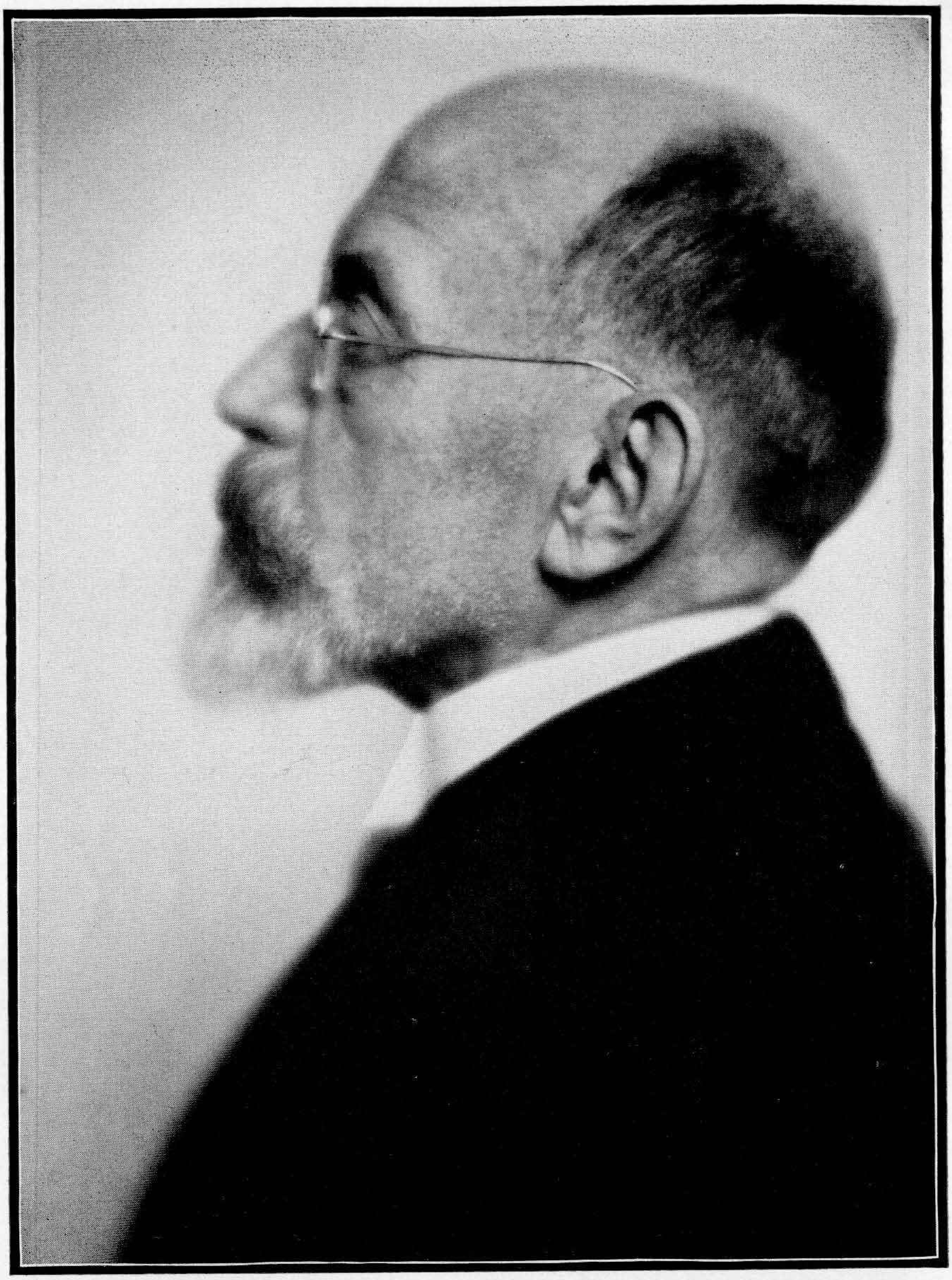
Aus Rob. Forberg's Tonkunstkalender 1926



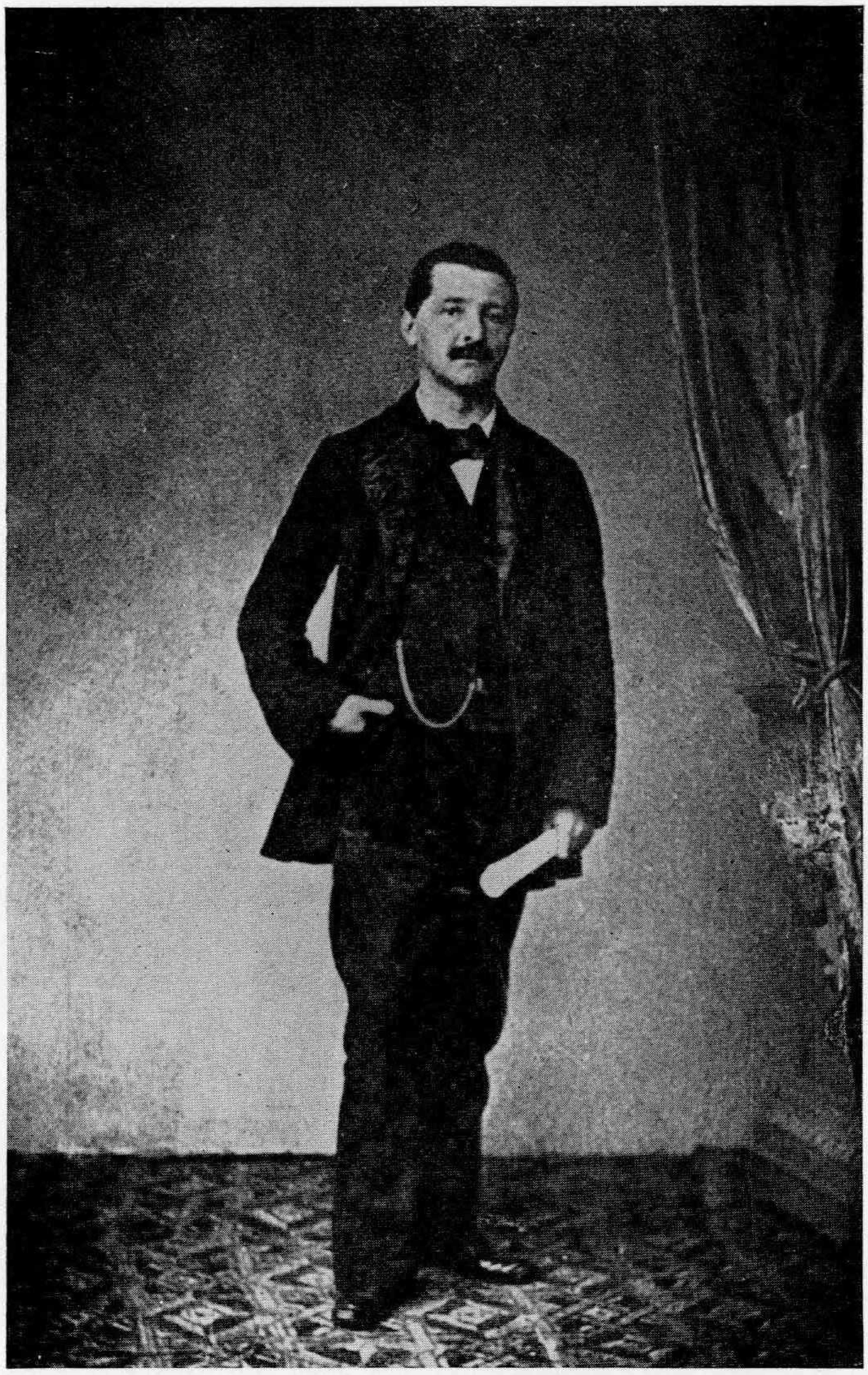
HÄNDEL-FESTSPIELHAUS IN BERGEDORF BEI HAMBURG · ENTWURF



Hermann Abert



Franz Mayerhoff

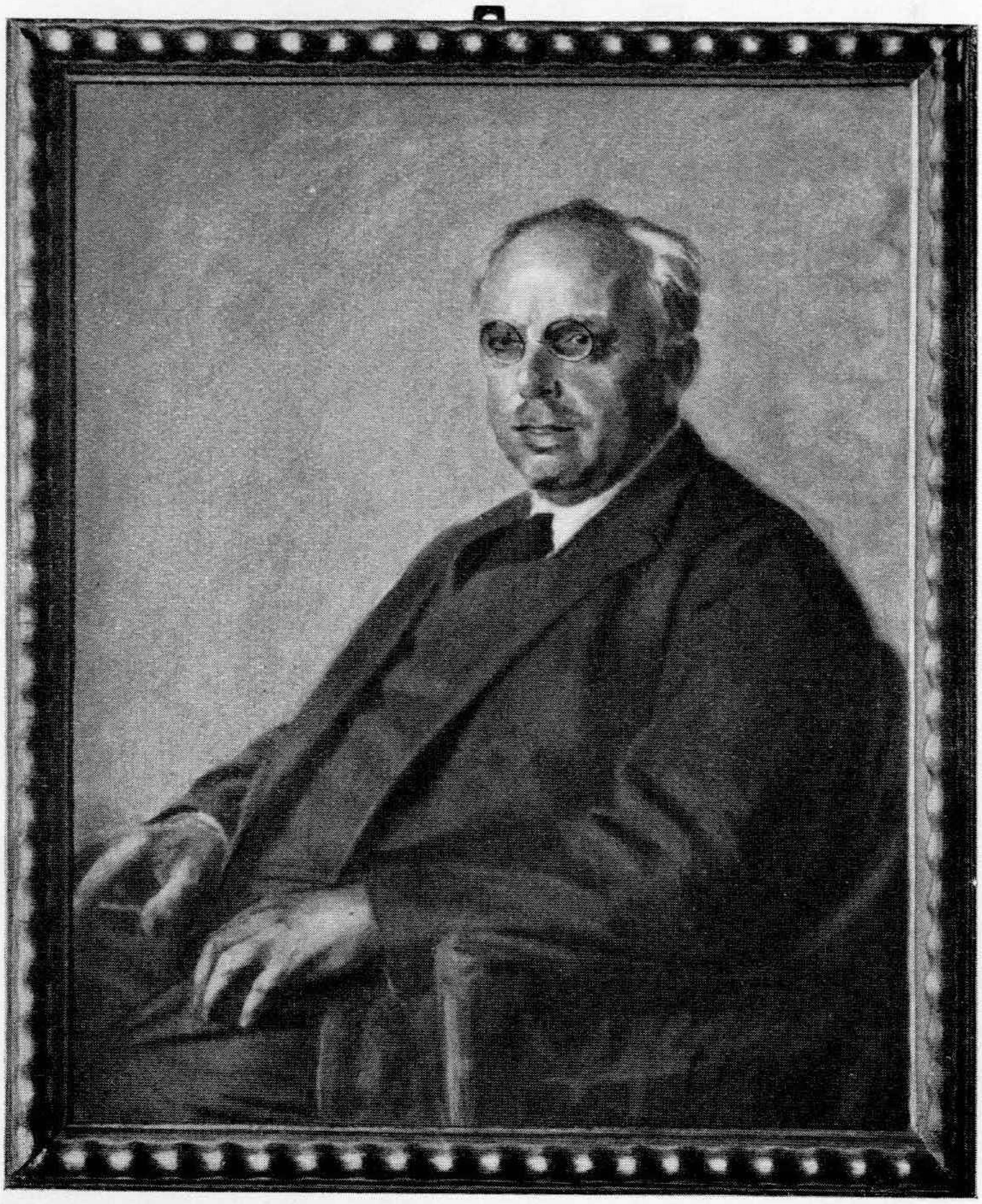


Anton Bruckner

in jüngeren Jahren
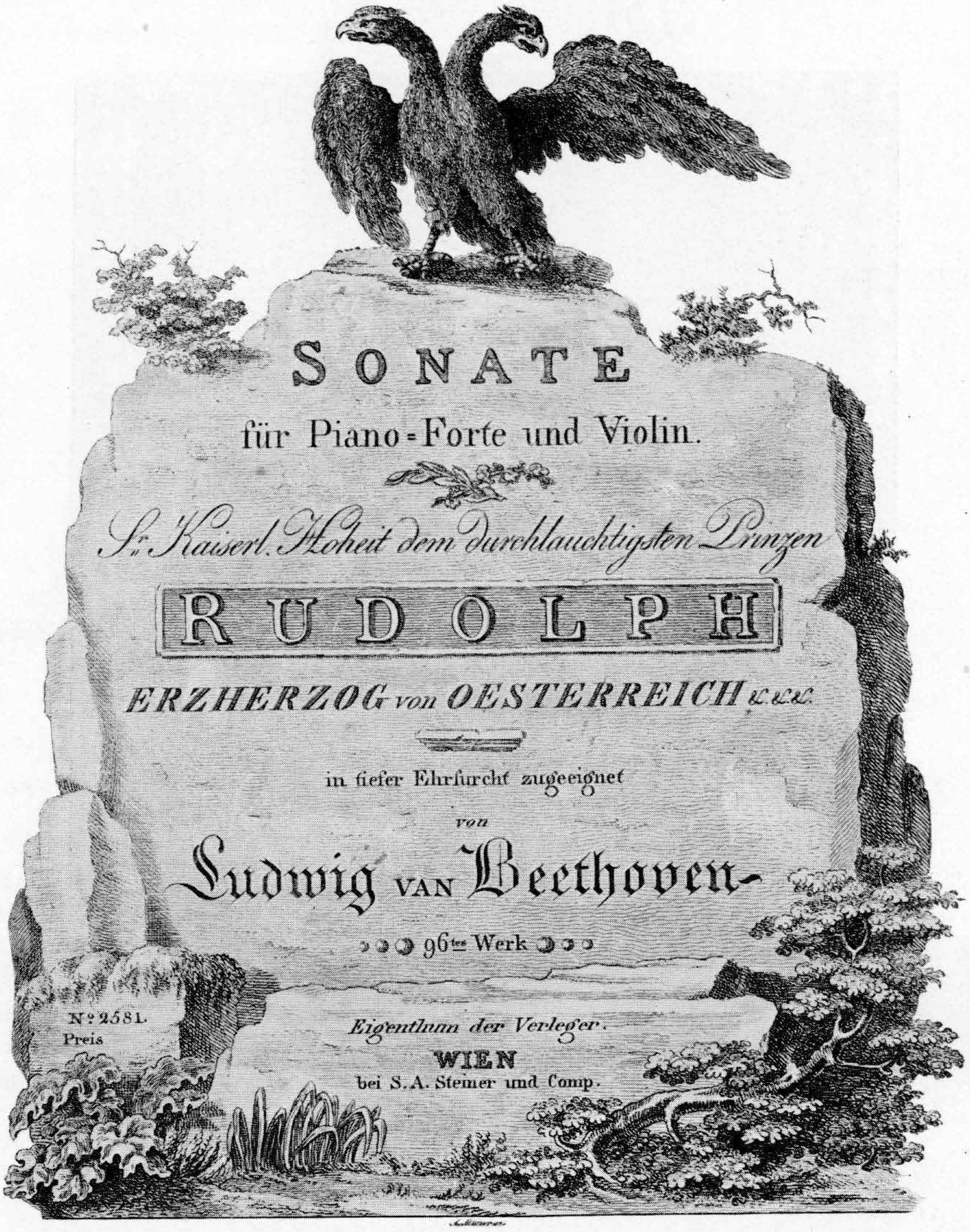


Rudolf Kattnigg



Phot. Hoenisch

Prof. Dr. h. c. Straube

Nach dem von C. F. Lederer im Auftrag der Stadt Leipzig gemalten Bild



Titel des Erstdruckes
von Beethovens Violinsonate op. 96